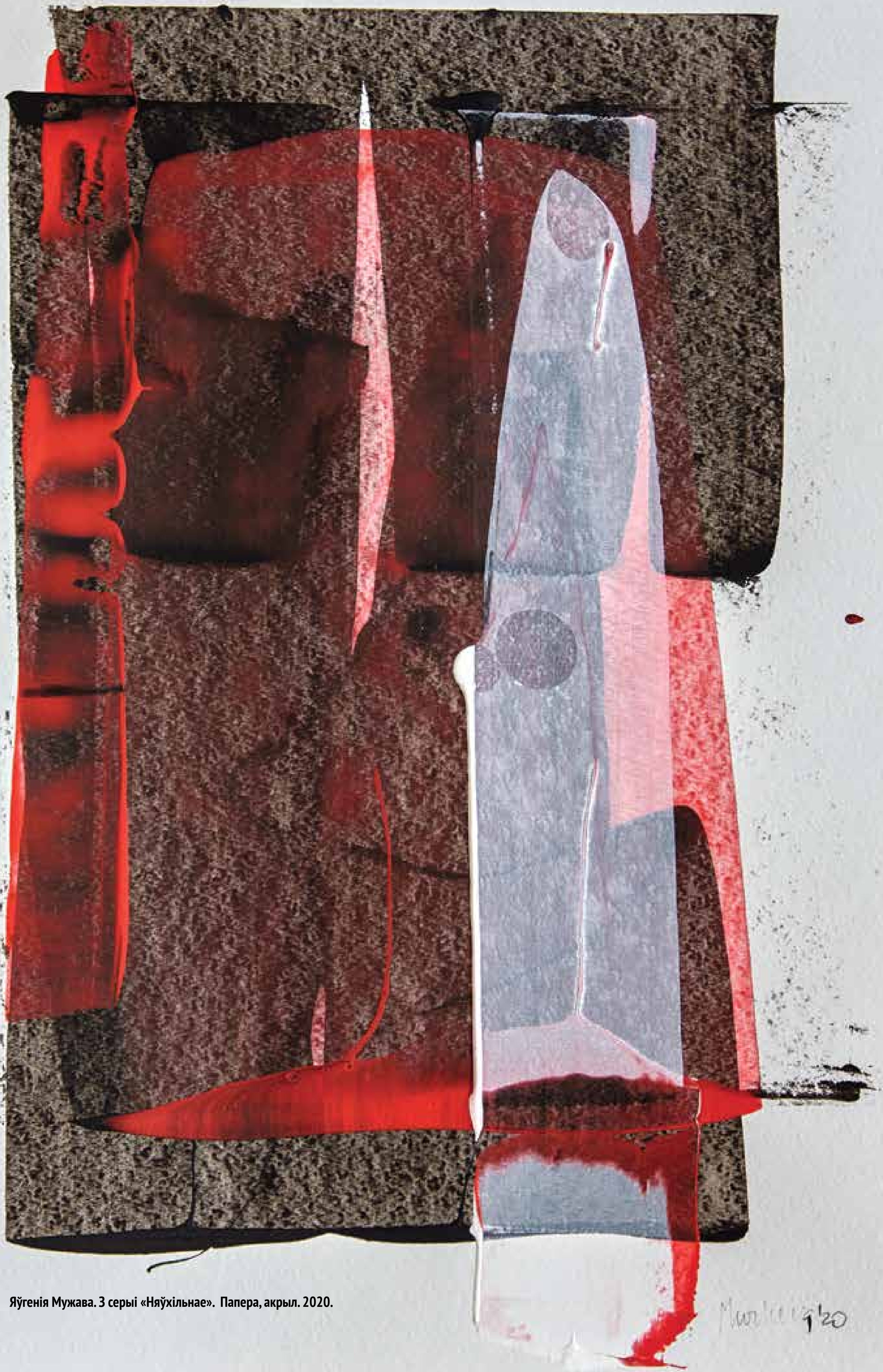
# МАСТАЦТВА

9 /2020
ВЕРАСЕНЬ

- 100 ГОД КУПАЛАЎСКАМУ
- ТРОЛІ Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРЫ
- ПАРТЫЗАНСКАЯ КУЛЬТУРА Ў КІНО І ДЫЗАЙНЕ

16+



Яўгенія Мужава. З серыі «Няўхільнае». Папера, акрыл. 2020.

**ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА** – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

**ВЫДАВЕЦ** – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
**Дырэктарка** ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
**Першая намесніца дырэктаркі** ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ



*Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). E-mail: art_mag@tut.by. www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 15.09.2020. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 512. Заказ 2030. Надрукавана ў ТАА «Альтиора Форте». Ліц. №02330/471 ад 29.12.14. 220072, г. Мінск, вул. Сурганава, д.11.*

SUMMARY

The first autumn issue of *Mastactva* in 2020 greets its readers with **Art Tourism** – a rubric where the authors talk about regional museums worthy of attention and visiting (p. 2).
The **VISUAL ARTS** section opens with the **State of the Art by Liuba Gawryliuk** (***Marat Gelman. Pragmatics of Culture***, p. 4) to be followed by Piotra Vasilewski's **Review** of this year's Triennale of Contemporary Belarusian Art at the Palace of Arts (***"Contemporary Art" of Yesterday?***, p. 10). Then comes the valuable **Cultural Layer**, whose hero is Arlen Kashkurevich – a remarkable Belarusian artist. His autobiography was prepared for the readers by the art historian Nadzieya Usava (***Arlen Kashkurevich. Autobiography***, p. 14).
The **MUSIC** section in September begins with the **Dressing-room** rubric: Alena Balabanovich interviewed Natallia Akinina, an opera singer (***Hold On, Natasha! Or New Roles for the Mezzo***, p. 20). The **Cultural Layer** from Viktar Siemashka opens with a substantial piece of material – penetration into the Belarusian world of past-century alternative music (***The Belarusian Underground of the 1960s–1970s. Part I***, p. 24).
The **CHOREOGRAPHY** section in September carries for the pleasure of its readers Tattsiana Mushynskaya's major review of the new version of Edvard Grieg's ballet *Peer Gynt* at the Bolshoi National Opera and Ballet Theatre (***Peer, Trolls and Rescue***, p. 28).
The **THEATRE** section, as usual, contains noteworthy materials. In the first **Theme** of September, the central place belongs to the Yanka Kupala Theatre, which turned 100 years old this year. The destiny of the people's theatre has been hard and uneasy, just as the people's love for it is still great and genuine. Zhana Lashkievich describes ***The Theatre's Vector Productions*** (p. 33) and Uladzimir Maltsaw discusses the musical productions on the then young stage (***The Beginnings of the Kupala Theatre***, p. 34). Another theatre **Theme** is connected with Belarusian playwrights: Nasta Vasilevich talked with Andrey Ivanow (***Only Events and Characters***, p. 40) and Dzmitry Bagaslawski (***When You Stop – You Die***, p. 41). The section also carries a **Review**: Dzmitry Yermalovich-Daschynski attended the premiere performance of *Lilichka* at the Magiliow Regional Drama Theatre (***It Is Not Love***, p. 43).
In the **Theme** rubric of the **CINEMA** section Anton Sidarenka considers the sources and progress of the "partisan film" trend – Belarusian film in the context of the national myth (***And Who Goes There?***, p. 44).
In conclusion is the **IN DESIGN** rubric about design and its remarkable representatives and events in the world and in Belarus: in September, Ala Pigalskaya relates the national history of graphic design (***The National History of Graphic Design***, p. 48).

На першай старонцы вокладкі:
Андрэй Басалыга. Чорная Быль. Афорт, інтагліа. 2020.

ISSN 0208-2551


Падпісныя Індэксы 74958, 749582.
Рознічны кошт — па дамоўленасці.




*Матэрыял створаны на замову*
*Нацыянальнага агенцтва па турызме*
***www.belarustourism.by***
***www.belarus.travel***

# **Бабруйскі** мастацкі музей



Бабруйскі мастацкі музей

Ёсць асаблівая асалода сутыкнуцца з чымсьці неверагодным там, дзе гэтага не чакаеш. Скажам, адхіліцца ад заезджанай турыстычнай трасы і натрапіць у вёсцы, якая не на кожнай карце пазначана, на цудоўны храм. Такі, што і вялікі горад мог бы ўпрыгожыць. Ці ўбачыць у музеі, які не згадваецца ў даведніках кшталту «Сто лепшых...», малавядомую (інакш кажучы, вядомую толькі шчыльнаму колу прафесіяналаў) карціну славутага майстра. Альбо адкрыць для сябе, што і за сталічнай акружной дарогай у наяўнасці паўнавартаснае культурнае жыццё — прыкладам, у рэгіянальным цэнтры ёсць моцная, у значнай ступені самадастатковая мастацкая школа. Дык вось, калі вы ахвочыя да новых уражанняў і мастацкіх адкрыццяў, раю вам, як калісь герой «Залатога цяляці» Панікоўскі, звярнуць увагу на Бабруйск. Адразу ўдакладню: хоць і Бабруйск раённы цэнтр, мінчукам не варта ставіцца да яго з гэткай сталічнай фанабэрыяй і называць правінцыяй. У Беларусі, кампактнай краіне, дзе ўсё блізка, дарогі добрыя, а інтэрнэт бадай у кожнай хаце, правінцыі як такой няма. Не лішне ведаць, што гэта сёмы па колькасці насельніцтва горад Беларусі — фактычна ў адным шэрагу з абласнымі цэнтрамі, і самы вялікі горад абласнога падпарадкавання ў краіне. Горад стаіць на судаходнай рацэ і мае архітэктурную перліну — крэпасць, якая ўражвае і ў зруйнаваным стане. Мастацкі музей для паселішча раскоша, дык вось Бабруйск можа сабе такую раскошу дазволіць. Прычым сярод рэгіянальных мастацкіх музеяў





і карцінных галерэй бабруйская скарбніца адна з лепшых.
Перадумовай з'яўлення музея была наяўнасць у горадзе культурнага жыцця, моцнага мастацкага асяродка, сфармаванай рэгіянальнай мастацкай школы. Прадстаўнікі гэтай школы — Эдуард Белагураў, Юрый Нікіфараў, Уладзімір Дамарад, Уладзімір Рубцоў, Антон Яскайць, Анатоль Концуб, Валерый Калтыгін. Іх работы знаходзяцца сёння ў фондах музея і ўпрыгожваюць ягоную экспазіцыю.
Афіцыйная дата адкрыцця музея — 8 ліпеня 2009 года. Паўстаў музей на базе гарадской выставачнай залы, што на вуліцы Сацыялістычнай. А 30 чэрвеня 2012 года адкрылася экспазіцыя ў спецыяльна перапрабленым пад музей памяшканні на вуліцы Горкага (гэта плошча Леніна, самы цэнтр горада). Пастаянная экспазіцыя мае назву «Творчасць мастакоў Бабруйска XX — пачатку XXI стагоддзя». Яна складаецца з жывапісных і графічных твораў, а таксама ўзораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Фонды музея складаюць пералічаныя намінацыі, а яшчэ фотадакументы і асобным радком — кераміка. Гэта таму, што Бабруйскі мастацкі музей ад моманту свайго стварэння нязменна з'яўляецца адным з арганізатараў Міжнароднага пленэру па кераміцы «Арт-Жыжаль». І кожны пленэр узбачае музейныя фонды новымі творамі. Іх набралася столькі, ажно кіраўніцтва горада плануе стварыць асобны цэнтр керамікі, які адначасова быў бы яшчэ і творчым асяродкам, мастацкай школай, даследчыцкай і асветніцкай установай.



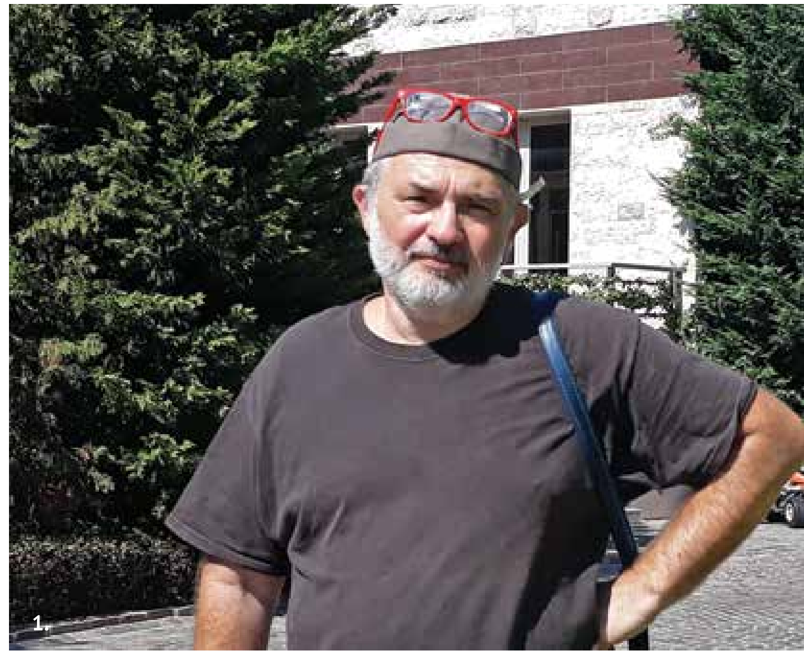
Пленэр — супольная творчая праца беларускіх керамістаў і іх калег з паловы свету. Стваральнік і нязменны кіраўнік «Арт-Жыжалю» Валерый Калтыгін — постаць у Бабруйску легендарная, бадай такая ж як Марк Шагал у Віцебску. Пра сябе, сваю працу і свой горад ён кажа: «Я родам з правінцыі. У правінцыі я нарадзіўся, рос, фармаваў свой характар і ўспрыманне жыцця. Правінцыя для мяне — гэта неадменны прадмет увагі і вывучэння, нязменная крыніца маіх творчых ідэй, думак, вобразаў. Правінцыя — гэткая малая прасторавая форма чалавечага быцця, у якой, як у разбітым люстэрку, своеасабліва адбіваецца, праламляецца дэталёва альбо фрагментарна, але дзівакавата, паэтычна, разумна і філасофскі чалавечая душа. Ох ужо гэтая чалавечая душа, правінцыйна прыземленая і празаічная, загадкавая, схаваная, супярэчлівая, недарэчная і смешная». Дарэчы, творы самога спадара Валерыя, у тым ліку і тыя, што знаходзяцца ў калекцыі Бабруйскага мастацкага музея, прасякнутыя гумарам і незласлівай іроніяй.
Да фармавання калекцыі музея прыклаў руку Георгій Паплаўскі. Нарадзіўся гэты выдатны мастак у Роўна, а калі яму быў адзін год, сям'я пераехала ў Бабруйск. Тут ён правёў дзяцінства і юнацтва, тут у мастацкай студыі зрабіў першыя крокі ў творчае жыццё. На знак удзячнасці роднаму Бабруйску Георгій Паплаўскі падарыў мясцоваму мастацкаму музею вялікую калекцыю сваіх работ. Некаторы час музей нават насіў ягонае імя, але праз «непаняткі» паміж кіраўніцтвам горада і сям'ёй Георгія Георгіевіча імя было знята з шыльды Бабруйскага мастацкага музея. Прытым што ніхто ў Бабруйску не супраць, каб пашана да мастака замацавалася ў назве мясцовага музея. А там, глядзіш, з'явіцца ў Бабруйску і мемарыяльны музей вялікага майстра графікі, аднаго са стваральнікаў нашай нацыянальнай мастацкай школы.
Сучасная мастацкая кераміка, эстампы Георгія Паплаўскага, а таксама калекцыя камянёў і мінералаў — чыстага мастацтва, дзе аўтар — сама прырода, — лічацца лепшым з таго, што ёсць у музеі. Але знаўцы далучаюць да перлін экспазіцыі яшчэ і творы Анатоля Концуба і Юрыя Нікіфарава. Творчасць першага — адаптаваная да нашай ментальнасці і рэчаіснасці версія сюррэалізму. Творчасці другога складана знайсці нейкі аналаг. Увасобленае ім — гэта тэатр, дзе ўсё як у жыцці, і сам глядач — аўтар і персанаж сцэнічнай дзеі.
Музей сёння мае дзве пляцоўкі, ладзіць музычна-літаратурныя вечары, культурна-адукацыйныя мерапрыемствы, лекцыі. Агледзеўшы экспазіцыю музея, тут жа можна набыць бабруйскія сувеніры — жывапісныя або ваенна-гістарычныя мініяцюры, кераміку малых форм, аўтарскія ўпрыгожанні з натуральных матэрыялаў, магніцікі (у тым ліку і ручной работы) і бірулькі ды папулярныя сёння нават сярод людзей прагматычнага розуму лялькі-абярэгі.



**i**

**Магілёўская вобл., Бабруйск, вул.Горкага, 28.**
**Час наведвання: серада—нядзеля,10:00—18:00.**
**Тэлефон для даведак: +375225764864.**

# Марат Гельман. Прагматыка культуры


1

**Прадстаўляючы свайго суразмоўцу, я найперш адзначу, што гэта чалавек надзвычайнай інтуіцыі. Па-другое, надзвычайнага досведу і бесперапыннай аналітычнай практыкі. А цяпер ужо можна пра поспехі: Галерэя Гельмана ў Маскве, неверагодны Пермскі праект, арт-кластар DEAC у Чарнагорыі, шматлікія выставы сучаснага мастацтва ў Еўропе, «Дар Гельмана» Траццякоўскай галерэі.**
**Мы гаворым з Маратам Гельманам у Чарнагорыі, дзе ён жыве. Тут Адрыятычнае мора і горы, парослыя лесам. Тут таксама прыціхлы ковід і няшмат людзей. Добрыя ўмовы для працы, і ёсць надзея, што ўсё ў мастацтве можа адбывацца найлепшым, гуманным і разумным чынам.**

### КУЛЬТУРА ДАПАМАГАЕ

Звычайна кажуць, што культуры патрэбна падтрымка — ад дзяржавы ці мецэнатаў. А мы, наадварот, хацелі паразважаць пра тое, як культура дапамагае краіне. Вырашылі правесці даследаванне, каб даведацца, якія праблемы сама краіна лічыць для сябе важнымі. Таму што ёсць праблемы, бачныя звонку, а ўнутры грамадства яны так не ўспрымаюцца. Знутры і збоку — зусім не адно і тое ж. У выніку высвецілі цэлы набор пытанняў, якія сфармулявалі чарнагорцы: эксперты, людзі бізнэсу, інтэлектуалы, чыноўнікі і г.д.
Напрыклад, Чарнагорыю мала ведаюць у свеце. Гэта праблема? Так. У Чарнагорыі кароткі сезон, у той жа час эканоміка вельмі моцна звязаная з турызмам. Таксама праблема. У Чарнагорыі няма інвестыцый, ну, і гэтак далей.
У адпаведнасці з гэтым распрацавалі некалькі кірункаў.
Першы — «замежнікі пра Чарнагорыю»: ён досыць відавочна прадстаўлены, мы Пінакатэку адкрылі якраз па гэтай тэме. Запрашаем з-за мяжы розных мастакоў, і яны робяць праекты, звязаныя з Чарнагорыяй. Адна праца будзе ў нас, астатнія застаюцца ў іх уласнасці: яны вяртаюцца дадому, робяць выставы, адпаведна, у іх краінах даведаюцца пра Чарнагорыю. Гэты кірунак развіваецца вельмі паспяхова, мастакі прыязджаюць і працуюць з задавальненнем.
Другі напрамак — паблік арт. Зразумела, краіна маленькая і своеасаблівая, тут ёсць што паглядзець. Аднак пабудаваць досыць яскравы цэнтр, які будзе бачны на культурнай мапе свету, немагчыма. Проста недастаткова людзей, бракуе энергіі. Таму мы падумалі, што зробім спецыфічны культурны цэнтр. Тут добры клімат, і людзі хочуць праводзіць больш часу не ў памяшканнях, а па-за імі. Прапанавалі развіваць паблік арт: хай мастакі ўсяго свету ведаюць, што для вулічнага тэатра, для скульптур, для ўсяго вулічнага мастацтва Чарнагорыя — родны дом.
Трэці — «падзеі па-за сезонам»: розныя фестывалі. Паколькі сезон доўжыцца тры летнія месяцы, мы дадалі два крайнія: май і верасень. Трэба разумець, што ўсяго тры месяцы — гэта 80% эканомікі, дадаць яшчэ два — сур'ёзная падтрымка.
Для рэалізацыі гэтай праграмы стварылі рэзідэнцыі. І яны развіваюцца вельмі актыўна. Моцна дапамагло тое, што няма ніякіх конкурсаў, усё вырашаю я асабіста. Звычайна мастак правільна напісаў заяўку, падрыхтаваў правільнае партфоліа, і калі атрымлівае запрашэнне — усё, ён ужо выйграў. Застаецца толькі прыехаць па стыпендыю — так ён думае. Мне распавядалі аўстрыйскія калегі, што Алег Кулік прыехаў у Вену, атрымаў грошы і з'ехаў у Берлін. Праз месяц вярнуўся па другую палову. (*Смяецца.*)
У нашым выпадку ўсё наадварот. Я гляджу, як працуе мастак, доўга расказваю пра нашу прапанову, тлумачу, што ён павінен зрабіць праект.
У гэтым годзе не вельмі зразумела, як атрымаецца, аднак у рэзідэнцый ёсць працяг. Штогод я раблю прыкладна 15 выстаў у Еўропе. Гэта значыць, частка работ, створаных тут, потым кудысьці едзе — для мастака гэта павінна быць выгадна, і мы хочам, каб рэзідэнцыя ў Гельмана нешта значыла ў яго кар'еры, каб ён атрымаў добрую пазіцыю ў сваёй творчай біяграфіі. І праз 20 гадоў казаў, што быў у Марата ў Чарнагорыі.
Адну ідэю ў нас не атрымалася рэалізаваць — крэатыўная эканоміка. Мы думалі, што нашы мастакі могуць, у тым ліку, ствараць узоры сувеніраў, а чарнагорцы маглі б у несезонны час іх рабіць. Бо людзі дзевяць месяцаў застаюцца практычна без працы. Але выявілася, што мастакі, вядома, могуць, аднак гэта ім не вельмі цікава. А галоўнае, што чарнагорцы не хочуць гэтым займацца. Яны вельмі таварыскія і з задавальненнем працуюць там, дзе ёсць камунікацыя. Увогуле сядзець дома аднаму, усю зіму, нешта такое рабіць — не іх тып занятасці.
Ёсць яшчэ адзін напрамак — «зроблена ў Чарнагорыі». Гэта сумесныя праекты вядомых мастакоў з чарнагорскімі інстытуцыямі.

### КРАІНА РЭЗІДЭНЦЫЙ

Тэма з рэзідэнцыямі атрымала развіццё: мы як бы запусцілі гэту моду, і цяпер я не заўсёды ў курсе падрабязнасцей. Вось прыязджаеш у Рафаілавічы і бачыш аб'яву, што ў маі — за месяц да пачатку турыстычнага сезона — у гатэлі чакаюць мастакоў. Тут можна будзе жыць, працаваць. Такая джэнтрыфікацыя ў зваротным парадку.
Мы запрашаем добрых мастакоў, вялікага маштабу. Яны з задавальненнем у нас працуюць, хоць ёсць моцная канкурэнцыя: побач мора і пляж, плюс цудоўныя віды з вокнаў майстэрняў.
Увогуле гэта было правільным рашэннем: пасля нас зрабілі свае рэзідэнцыі Люба Іванова ў Рысане, Андрэй Любавін у гарах, праект «Эксодус». Не ведаю, як гэта будзе цяпер, але ў мяне была тэорыя, што Чарнагорыя — краіна рэзідэнцый. Цікава было б зрабіць такую «краіну сустрэч», дзе сустракаюцца

Алег Кулік і Марына Абрамавіч, Сямён Файбісовіч прыдумляе сумесны праект з венскім куратарам і галерыстам. То-бок уся краіна — рэзідэнцыя. Паўтаруся: прыкладна палова ці большая частка таго, што ў гэтым напрамку робіцца, адбываецца ўжо без мяне. Я толькі паказаў прыклад.

## З КІМ ДАМАЎЛЯЦЦА

У Чарнагорыі дзяржаўнае кіраванне вырашае не так шмат, як мы прывыклі ў нашых краінах. Затое тут моцныя мясцовыя суполкі: паколькі краіна маленькая, усе адно аднаго ведаюць. Пакуль мы п'ём каву з мэрам Будвы, на працягу гадзіны чалавек пяць падыходзяць да яго са словамі: чаму ты вырашыў так, што ты думаеш пра гэта, тут ты памыліўся, што ты зрабіў там. Хтосьці ведае мэра асабіста, хтосьці рыбачыў з яго татам, вучыўся, быў у адной кампаніі. Таму пытанні вырашаюцца лакальна, на ўзроўні мясцовай супольнасці. Больш эфектыўна і прасцей дамовіцца не з чыноўнікамі, а з людзьмі, якія займаюцца чымсьці канкрэтным: яны ўжо там самі звяжуцца. Гэта важна, калі мы ладзім тэатральны фестываль у Старым горадзе, паэтычныя сустрэчы, канцэрты і г.д.

## «ЗАВИРАЛЬНЫЕ» ІДЭІ НЕ ДЛЯ СПРЭЧКІ, А ДЛЯ РАЗУМЕННЯ

Калі я называю сваю ідэю альбо тэорыю «завиральной», у гэтым ёсць ладная доля іроніі. Па-першае, у стаўленні да сябе як чалавека, што не атрымаў акадэмічнай адукацыі. А па-другое, гэта іронія адносна людзей, у якіх такая адукацыя ёсць, і я шмат з імі кантактую, але ў іх няма творчых ідэй. Ці іх не чуваць у медыя. У мяне наогул ёсць такое падазрэнне, што аналітычная і творчая — дзве розныя функцыі.

У мяне, калі я тэарэтызую, пад выглядам аналітыкі — заўсёды творчасць, я заўсёды прыдумляю, што рабіць далей. Мае ідэі «завиральные», таму што яны ў асноўным пра будучыню. Часам памыляюся з тэрміналогіяй. Напрыклад, шмат разважаю пра постіндустрыяльнае грамадства, а год таму мой таварыш Уладзіслаў Іназемцаў мне патлумачыў, што я няправільна выкарыстоўваю тэрмін. Аднак пры гэтым выходжу на вельмі важныя рэчы. Мае тэорыі не для таго, каб іх аспрэчваць, а каб зразумець. То-бок я стаўлюся да іх прыкладна як мастак ставіцца да выявы. Вобраз — гэта ключ да разумення, і метафару не трэба даводзіць да абсурду. Напрыклад, калі паэт Радзівонаў кажа, што пельмені — вустрыцы бедных людзей, гэта вобраз. Ты пачуў — і адразу зразумеў.

Мяне заўсёды цікавіў мастацкі рынак. Я і галерыстам стаў не таму, што мне хацелася ім стаць, а таму што ў нейкі момант моцна расчараваўся ў калекцыі, якую сабраў, і вырашыў яе прадаць. Гэта быў 1988 год. Ніхто мне не мог дапамагчы, не было такіх спецыялістаў. Давялося рабіць гэта самому, і ў выніку я нават зарабіў. І такім чынам стаў галерыстам.

Я ўвесь час будаваў свае тэорыі: калі да 1993 года мы знаходзіліся па-за рынкам, даводзілася яго прыдумляць, тэарэтызаваць. Цяпер у маіх тэкстах значна больш вопыту, пэўнага бачання.

Цяпер рынак ёсць. І я да гэтага часу здзіўляюся, што ў свеце няма нармальных даследаванняў мастацкага рынку. Чаму? Усіх зачароўваюць лічбы. І на гэтым усе спыняюцца. Нават людзі, якія знаходзяцца ўнутры працэсу, шмат чаго не разумеюць. І мая тэорыя аб чатырох узроўнях сучаснага рынку ўзнікла як патрэба зразумець, што адбываецца. Я як спажывец хачу разабрацца. Людзі, якім я пра гэта распавядаю, кажуць, што гэта відавочна, так, гэтак і ёсць. А нідзе не напісана, ніхто гэтага раней не казаў.

Другая тэма майго тэарэтызавання — культурная палітыка. Дакладней, роля мастацтва ў пабудове грамадства.

Трэцяя — футурыстыка, размова пра тое, як усё будзе добра ў светлай будучыні. Я ў апошняй лекцыі тлумачу, як адрозніць добрае мастацтва ад дрэннага, як калекцыянер глядзіць на мастацтва. Пра гэта ўсе імкнуцца не казаць. Звычайна на курсах распавядаюць аматарам пра мастакоў, не важна, рэнесанс гэта, мадэрн ці нешта яшчэ. Я, наадварот, кажу мастакам пра немастакоў. Мая школа пабудаваная на гэтай тэзе. Думаю, у сучаснай адукацыі павінна быць менш агульных ведаў і больш таго, што карысна асобнаму чалавеку. У нашай школе я гляджу, як чалавек працуе, што ён робіць альбо не робіць, і ўжо заўтра ён атрымае лекцыю па сваёй праблеме.

На практыцы гэта адбываецца так: адна мая ўступная лекцыя ў нас агульная, потым творцы працуюць тыдзень, потым я пачынаю глядзець іх праекты. Пераходжу ад аднаго да іншага, дапамагаю кожнаму асобна. У канцы яны абараняюць свае працы перад усімі калегамі. І завяршаецца курс маёй агульнай заключнай лекцыяй. Часам дадаткова я запрашаю крытыка, які распавядае пра конкурсы, прэміі, аналізуе паспяховыя кейсы. Мастак у школе разумее, што працаваць будзе ён сам, аднак атрымае ад мяне індывідуальную кансультацыю: я карэктую праект, кажу пра магчымую прамоцыю, і гэта неабходная «ўпакоўка». Плюс праз месяц, пабачыўшы, як гэта ўсё робіцца, чалавек атрымлівае пэўныя веды ў арт-маркетынгу. І гэта таксама частка вучобы.

## НАСТАЎНІКІ-МАСТАКІ, СУМНЕННІ, ПОСПЕХ

Звычайна я кажу, што мяне ўсяму навучылі мастакі і ўласныя памылкі. Аднак адзін настаўнік у прамым сэнсе слова ў мяне быў — нью-ёркскі галерыст Рональд Фельдман. Ён рабіў выставы лепшых мастакоў свету, і вядомы перформанс Бойса «Я люблю Амерыку, Амерыка любіць мяне» (1974) быў у яго галерэі. Фельдман першы паказаў свету выставы Кабакова, Меламіда, а Аляксандра Бродскага — ужо з маім удзелам як партнёра.


2.

Сам я вельмі рана пачаў рабіць памылкі, у 1986 годзе пачаў і ў 1993-м перастаў. У мяне ёсць лекцыя на TED пра тое, як пасля кожнай памылкі я ішоў да поспеху. А рабіў іх таму, што мяне падманвалі.

Мой тата — вядомы драматург Аляксандр Гельман, і быў перыяд, калі я хацеў стаць пісьменнікам. Тата разграміў усе мае пісанні. Паколькі я пісаў фантастыку, а яго западозрыў у несправядлівасці, ён спытаў: «Хочаш, я Бору пакажу?» Так што мяне рэцэнзаваў сам Стругацкі! З тым жа вынікам, што і тата. (*Смяецца.*)

У гэты час я навучыўся сумнявацца ў сабе, а гэта важна. Калі ў 1988 годзе ўпершыню ўбачыў працы Кабакова на «Сотбіс» — абсалютна сухія, па-за ўсялякімі эстэтычнымі канцэптамі, — быў у шоку. Я не разумеў, што гэта за мастацтва, а ўсе навокал гаварылі, што Кабакоў — мастак нумар адзін. Для мяне, савецкага інтэлігента, мастацтвам былі Сезан, Фальк... Але тады я засумняваўся ў сабе, а не ў Кабакове. Напэўна, гэта быў першы мастак, які мяне навучыў. І я да гэтага часу лічу, што ключавое правіла галерыста — стасункі з мастаком.

Часам навучыць могуць не самыя вядомыя мастакі: напрыклад, для мяне такім чалавекам быў вельмі таленавіты Андрэй Басанец. Ён пачынаў як мастак, а потым стаў буйным бізнэсмэнам. І я, і многія людзі атрымалі ад яго энергію, веды, інтуіцыю. Яго вельмі хутка запрасілі ў Нямеччыну, афарміць нейкі замак. Ён зрабіў дызайн, у розных залах прадставіў мастацтва розных эпох,


3.

зарабіў кучу грошай, вярнуўся і стаў дэвелаперам. Але тады ён шмат са мной важдаўся, тлумачыў, распавядаў. Да 1998 года, калі ў мяне ў галерэі, акрамя аднаго памочніка, нікога не было ў штаце, я ўсё рабіў сам. Літаральна пражываў з мастаком месяц: мы абмяркоўваем і разам робім яго выставу. Я жыў гэтым, таму ўсе, хто былі тады ў Галерэі Гельмана, у нейкім сэнсе былі маімі настаўнікамі. Сёння, напэўна, усё адбывалася б па-іншаму, але тады гэта быў голад да ўсяго новага.

У мяне ёсць яшчэ свая ўласная перыядызацыя часу. З 1970-х да 1988-га быў гераічны час. За ім услед — перыяд энтузіязму, прыкладна да 1993 года. Затым капіяванне, або вучнёўства: мы спрабавалі адладзіць сітуацыю ў Маскве ў адпаведнасці з еўрапейскай. Тады мы зразумелі, што для таго, каб мець зносіны з калегамі, трэба быць ім зразумелымі, як мінімум мець ясны інтэрфейс. Для пачатку: назвы павінны быць не «Арт-галерэя», «Масква» ці «Палітра», а «Айдан», «Галерэя Гельмана». І толькі з 2000-х пачаўся час прафесіяналаў.

Іосіф Бакштэйн і Віктар Мізіана былі тады «ахоўнікамі» сваёй тэрыторыі: Бакштэйн займаўся маскоўскім канцэптуалізмам і скардзіўся майму тату, маўляў, навошта Марат прывёз нейкіх незразумелых украінцаў? Яны былі «пляцоўкай», а я на гэтую пляцоўку заходзіў. У той час мяне ў асноўным лаялі, але раптам у 1993 годзе Каця Дзёгаць у «Коммерсанте» напісала: «Паэт Пушкін, рака Волга, галерыст Гельман».

Чаму гэта адбылося і чаму гэты перыяд я ацэньваю як прафесійны? Крытэрыяў ацэнкі галерэі можа быць куча, але галоўны — колькі новых мастакоў яна зрабіла вядомымі. Чаму мы кажам: «Вось Леа Кастэла...»? Таму што ён зрабіў адкрыцці: Уорхал, Баскія, Розэнквіст і многія іншыя. Ты можаш мець абароты ў 100 разоў большыя, але калі галерэя зрабіла адкрыццё — гэта самае важнае. Вельмі просты крытэрый. І калі ўзяць 20 самых вядомых у свеце сучасных рускіх мастакоў, 15 з іх зрабілі выставы ў маёй галерэі.

## «СІЛЬ-СОЛЬ» ЯК КУЛЬТУРНЫ ФЕНОМЕН

Так, 4000 продажаў за 3,5 месяца. Кажучы пра гэты рэсурс (*закрытая група для мастакоў. — Заўв. рэд.*), важна разумець, хто яго «мама і тата». Яўген Карась — галерыст вельмі прагматычны, у нейкім сэнсе цэхавік. Яго мадэрацыя ідзе па лініі якасці ў мастацтве, гэта цікава і гэта заслуга Жэні Карася. Уявіце сабе галандскую майстэрню, дзе ідзе вытворчасць нацюрмортаў. Альбо Французскую акадэмію, дзе скрупулёзна расшыфроўваюць кожную лінію. У гэтым сэнсе «Соль», з яе ўпорам на тэхнічныя рэчы, выгадна адрозніваецца ад пляцовак, дзе вядомы мастак можа, умоўна кажучы, паставіць на працу свой подпіс — і гэтага будзе дастаткова. То-бок ён гандлюе сваім подпісам. А ў «Солі» насамрэч плацяць 10% за мадэрацыю, і гэта значыць, што мадэратары рэальна працуюць.

Я вельмі рэдка ўношу свае карэктывы. Напрыклад, Саід Атабекаў, вельмі буйны мастак, па гэтым крытэрыі «якасці» не праходзіў. Але такога роду прыкладаў было ўсяго некалькі. У астатнім у працу групы я не ўмешваюся.

Ва Украіне ў месяцы пандэміі «Соль» аказалася літаральна выратаваннем для мастакоў. Фактычна група замяніла сабой увесь арт-рынак. За гэты час тут з'явіліся 100 новых калекцыянераў, кожны з іх купіў 10 і больш прац. Для параўнання: ва ўкраінскім Клубе калекцыянераў — 20 чалавек. На платформе «Соль» — 1500 мастакоў, і гэта толькі тыя, чые працы прайшлі мадэрацыю. Атрымаўшы такую аўдыторыю (30 000 удзельнікаў), трэба разумець,


4.


5.

што пандэмія міне, і камерцыйны поспех — рэч прыходная, але феномен гэтай групы, яе ўнікальнасць застанецца. З ёй можна працаваць: напрыклад, зрабіць адукацыйны праект для людзей, якія яшчэ не купляюць, але заходзяць у групу.

Думаю, мы зробім кірмаш на падставе «Солі», і ўдзельнікамі будуць не галерэі, а самі мастакі. Калі і дзе — гэта яшчэ трэба зразумець. Магчыма, не ў Кіеве, а ў Адэсе, дзе ў мяне ёсць цікавы кантракт з адным адэскім банкам, і я распрацоўваю для яго культурную стратэгію. Так ці інакш, гэта ўнікальная сітуацыя, якая ў іншых абставінах не ўзнікла б.

У цэлым, калі дэкларуецца, што праект ствараецца для мастакоў, гэта азначае, што ён павінен быць паспяховым для калекцыянераў. Мастак заўсёды будзе працаваць, то-бок упісвацца ў тыя абставіны, якія ёсць. Проста абставіны бываюць ніякія. Я памятаю продажы ў «Салонах» за савецкім часам, калі аўтар атрымліваў 20%, але гаротныя мастакі неслі туды свае працы.

Выгадная пляцоўка для мастакоў і зручная для калекцыянераў — значыць, зразумелая, з адпаведнымі правіламі, з прафесійнай мадэрацыяй, з празрыстым коштам. У «Солі» ёсць пачаткоўцы і сталыя творцы, і ёсць пакупнікі; ёсць тыя, хто сёння глядзіць, але заўтра пачне купляць — гэта менавіта зацікаўленая публіка. Гэтым «Соль» і цікавая, гэта працуе. Хоць праекту ўсяго некалькі месяцаў і рана рабіць высновы, але мы абмяркоўваем яго нароўні з чарнагорскім, якому пяць гадоў. Ужо ў гэтым звышпаспяховасць праекта.

У той жа час па «Солі» нельга судзіць пра стан сучаснага ўкраінскага мастацтва. Гэта рынак артэфактаў. З аднаго боку, ён моцна прывязаны да месца, а потым высвятляецца, што ўсе гэтыя прывязкі аднолькавыя ў розных месцах. Ідэнтычнасць выяўляецца ў іншым, але спецыфіку ўкраінскага мастацтва тут убачыць можна: калі рускае больш літаратурнае, канцэптуальнае, то ўкраінскае — больш вітальнае, эмацыйнае. І другое, што важна ва ўкраінскім мастацтве, гэта прыняцце жывапіснай школы. У Маскве афіцыйнае і неафіцыйнае мастацтва былі двума варожымі лагерамі. Была канфрантацыя: мова афіцыйнага мастацтва — мова ворага. Гэта значыць, мастак мог быць любым, але не афіцыйным, яго нельга было зблытаць з «суровым стылем» і інш. Ва Украіне — цалкам іншая сітуацыя. Я ўпершыню прыехаў у Кіеў на выставу «Парыжскай камуны», у вольны час зайшоў у нейкі зал і быў уражаны: у аўтараў самых банальных нацюрмортаў былі тыя ж прозвішчы, што ў маладых, авангардных мастакоў. Я яшчэ падумаў: няўжо можна на XVII маладзёжную выставу паслаць такія жывыя эксперыментальныя работы, а тут паказваць сябе так трывіяльна... Потым мне патлумачылі, што я бачыў працы іх бацькоў.


6.

Гэта значыць, ва Украіне ў андэграўнднага і традыцыйнага мастацтва не было такога супрацьстаяння, як у Расіі. Самыя яркія і смелыя Рэвуноў, Савадаў — дзеці «майстроў», і яны досыць часта выкарыстоўвалі гэтую жывапіснасць, для іх гэта была мова гісторыі.

## НА ЗМЕНУ ГАЛЕРЭІ

Вядомыя сёння галерэі існуюць прыкладна з 1960-х — гэта толькі здаецца, што яны былі заўсёды. Цяпер гэты тып галерэі сыходзіць, яны вычэрпваюць сябе. У той жа час, я ўпэўнены, віртуалізацыя галерэй адбываецца ў значна меншай ступені, чым нам здаецца. На апошнім Frieze (*кірмаш сучаснага мастацтва ў Лондане. — Заўв. рэд.*) я раптам убачыў вельмі шмат керамічных работ. І высвятляецца, што ўжо існуе ўнутраны пратэст мастакоў супраць інстаграма. Мастак хоча рабіць працу, якую нельга паказаць праз інстаграм. Ён хоча ствараць трохмерныя, тактыльныя аб'екты, фактурныя, якія хочацца пакратаць.

Безумоўна, інтэрнэт як інструмент прамоцыі будзе выкарыстоўвацца, але казаць, што ён прыходзіць на змену галерэі, няправільна.

Што ж усё-такі будзе замест яе? Звычайна будучыня прыходзіць з таго, што



7.

Калі я казаў пра сучаснае культурнае жыццё, ідэя была ў тым, што гэта і ёсць культурны абмен. Усё даволі складана. Напрыклад, культурнае жыццё ў Лондане — яно і купляецца ў Лондане. Плюс гэта той горад, які можа аплаціць культуру, калі яна ствараецца па-за Лонданам. Тое ж можна казаць пра буйныя гарады. Праблемы пачынаюцца, калі няма грошай, няма рэсурсаў. Тады пачынаеш прыдумляць: мы зрабілі Культурны альянс 11 гарадоў, якія абменьваліся паміж сабой. Гэта стварала энергію. І абмен можна арганізаваць, не марнуючы так шмат грошай. Увесь Пермскі праект быў зроблены на гіпотэзе, што пабудаваць культурнае жыццё можна не толькі ў мегаполісе.

## ПРА ВЕНЕЦЫЮ: ЧАМУ ЛЕПШЫЯ ПАВІЛЬЁНЫ Ў НІДЭРЛАНДАЎ І БЕЛЬГІІ?


8.

Арт-біенале ў Венецыі — люстэрка не таго, што адбываецца ў мастацтве, а люстэрка таго, што адбываецца ў бюракратыі ад мастацтва. Расійскі павільён — гэта ж не адказ на пытанне, што адбываецца ў мастацкім жыцці Расіі, гэта адказ на тое, які ўзровень бюракратыі. Чаму лепшыя павільёны ў Нідэрландаў, Бельгіі? Не таму, што ў іх лепшае мастацтва і там жывуць лепшыя мастакі. Ты іх наогул не бачыш. Але там пісьменна пабудаваная бюракратыя ад мастацтва. Яны вельмі дакладна выбіраюць і правільна паказваюць мастацтва. А ў нас і ва Украіне добрае мастацтва, але жудасная бюракратыя. Тым не менш мы глядзім усе павільёны, таму што выпадковае здараецца. Глядзім Арсенал і Джардзіні, і гэта вельмі зручна: прыязджаеш на тыдзень і бачыш 200 выстаў. За тыдзень! У іх, так ці інакш, укладзена шмат працы і грошай, і гэта дае табе агульную карціну. І быццам бы можна крытыкаваць: напрыклад, пазамінулую біенале назвалі «анучнай».

Так, куратары паказалі тады шмат аб'ектаў з тэкстылю, але зноў жа можна лічыць, што гэта такі антыінстаграм. Летась было шмат афрыканскага мастацтва. Ясная рэч, яно цікавае, але каб настолькі... Справа яшчэ ў тым, што метамадэрн у бліжэйшы час павінен захліснуць мастацкі свет. І мы гэта назіраем менавіта ў Арсенале: мастацтва з ускраін усё больш.

Зараз ёсць шанец для Беларусі. Глядзі, чым прынцыпова адрозніваецца сённяшняя сітуацыя ад сітуацыі 10-15 гадовай даўніны. Усё наша постсавецкае мастацтва яшчэ нядаўна мела жупел другаснасці. Гэта значыць, тое, што вы робіце, можа быць таленавіта і добра, але ўсё роўна нікому не патрэбна, бо другаснае. Мелася на ўвазе, што ў Амерыцы, Англіі і Германіі тыя ж самыя рэчы былі зробленыя 30 гадоў таму. Аднак цяпер іншая сітуацыя: усім зразумела, што эпоха метамадэрну — гэта не столькі пра адкрыцці, колькі пра інтэнцыі адкрыццяў. Свежасць, гераізм... Слухай, мастакі ж не вінаватыя, што, калі свет здзяйсняў гэтыя адкрыцця, яны не былі часткай гэтага свету. Яны маюць права на сваю свежасць, маюць права перажыць гэта наноў. І вось гэта вельмі цікава, і мастацкі свет успрымае іх цяпер. Натуральна, павінны быць нейкія адрозненні. Але ў цэлым гэта важны шанец для Беларусі: атрымаць увагу да сябе, стаць цікавай. Цяпер у культуры няма крытэрыю «другаснасць», і краіны, якія падключаюцца да сусветнага арт-працэсу, цікавыя свету.

Я гляджу па музеях: амерыканскі поп-арт, англійскі поп-арт, далей сац-арт расійскі, далей кітайскі — гэта значыць, эксперты пайшлі шукаць паралельныя рэчы па ўсім свеце, у тых культурах, якія падключыліся пазней і перажываюць іх нанова.

У Расіі быў гэты момант, аднак яна яго страціла. А ў вас і Украіны ён ёсць — увага да вас яшчэ будзе. Да яго ёсць сэнс рыхтавацца: яшчэ будзе ўвага да таго, як мастакі рэагуюць на новыя ўмовы, як мастацкая супольнасць краін усведамляе сябе і сваё месца ў свеце.

ўжо існуе ў сучаснасці, але да пары не было праяўлена. Мне здаецца цікавым фармат адкрытай майстэрні. Раз у месяц мастак адкрывае майстэрню як вернісаж для пакупнікоў і прапануе працы не толькі свае, але і свайго таварыша. Гэта не складаны кантракт з эксклюзівам, не кабала, спрацоўваюць даверлівыя адносіны блізкіх па духу людзей. Ён можа ўзяць не 50%, а 10%. Гэта нармальная еўрапейская практыка.

Напрыклад, ёсць калекцыянеры, якія любяць Дзмітрыя Гутава. Але ў іх ужо ёсць 3-4 яго рэчы. Таму Гутаў у адкрытай майстэрні паказвае ім нешта сваё і запрашае яшчэ мастака, які яму самому цікавы.

Яшчэ варыянт — праца агента, як гэта адбываецца ў літаратараў, музыкаў.

Застануцца, вядома, мегагалерэі, у якіх штат па 80 супрацоўнікаў. Яны маюць свае даследчыя аддзелы, гэта такі суперсэрвіс для музеяў, для выставачных калекцый.

Інтэрнэт-платформы для продажаў, мяркую, таксама застануцца — як звычайны сэрвіс, калі будуць зручнымі тэхнічна. Яны не будуць суб'ектамі. Вядома, гэта спародзіць мастацтва для інтэрнэту: у нас ужо ёсць адзін мастак, які стаў рабіць працы пад фармат інстаграма. То-бок рух насустрач новым медыя будзе, але адначасова я бачу і пратэст супраць «лічбы», яна шмат што нівелюе, а аўтар гэтага не хоча, не паддаецца трэнду. І гэта больш плённа.

## З «ЗАВИРАЛЬНЫХ» ІДЭЙ: КУЛЬТУРА— ГЭТА І ЁСЦЬ КУЛЬТУРНЫ АБМЕН

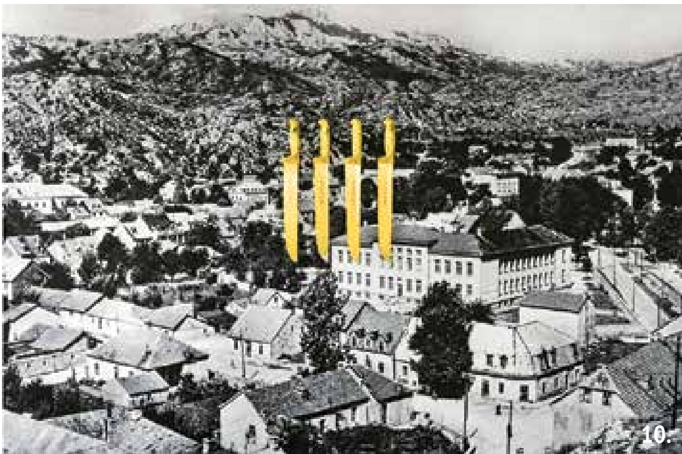
У сваіх праектах я шмат у чым абапіраюся на «сябручкоў» (*рубрыка на старонцы ў Facebook, дзе Марат Гельман прадстаўляе сваіх сяброў-дзеячаў культуры. — Заўв. рэд.*). Хтосьці з іх жыве за мяжой. Мая ідэя ў тым, што руская культура за мяжой — гэта не адшчапенцы, гэта як мінімум палова. У цэлым гэта не самая актуальная тэма, для рускай культуры гэта нават традыцыя. Як калісьці Бунін, Горкі, Набокаў... Вялікі наш пісьменнік Сарокін жыве ў Берліне, Шышкін — у Швейцарыі, Акунін — у Лондане, Уліцкая — напалову ў Італіі. У выяўленчым мастацтве: Кабакоў жыве ў Амерыцы, Комар і Меламід — у Амерыцы, Міхайлаў — у Берліне, Булатаў — у Парыжы. Гэта значная частка культуры, і яе трэба паказаць.

Што адбылося ў апошнія гады і што нас цікавіць: рэзка пайшоў на спад культурны абмен. І мы падаём сігнал: з рускай культурай можна працаваць, камунікуючы не з дзяржавай, а з намі. Мастакі ўжо тут.



9.

**1. Марат Гельман.** *Фота Любові Гаўрылюк.*
**2. Іван Тузаў. Чарнагорцы. Акрыл. 2015.**
**3. Валеры Казас. Без назвы. Інсталяцыя. Дрэва, акрыл. 2015.**
**4. Алег Кулік. Без назвы. Калаж. 2009.**
**5. Міхась Паўлюкевіч, Вольга Субоціна. Аб'ект. Тэкстыль. 2015.**
**6. Дыяна Мачуліна. Посткамунізм. Алей. 2016.**
**7. Вольга Флярэнская. Цудоўнае ратаванне капітана Глігорыя Шыровіча. Тэкстыль. 2016.**
**8. Ігар Фралоў. I look. Акрыл. 2019.**
**9. Юрый Саломка, Ірына Ластаўкіна. З серыі «Чарнагорыя 2». Змешаная тэхніка. 2015.**
**10. Мілія Павіцэвіч. Дамы і вокны. Фотадрук на кардоне, нажы. 2016.**
**11. Ігар Гусеў. З серыі «Resident's confession». Акрыл, алей. 2015.**
**12. Аб'екты Паліны Вярбіцкай у майстэрні рэзідэнцыі DEAC. 2020.**
**13. Кацярына Гранава. З серыі «Атэлье ў Паліцэйскага моста». Алей. 2020.**


10.


12.


11.


13.

# «Сучаснае мастацтва» ўчарашняга дня?

Пётра Васілеўскі

**Калі мне замовілі матэрыял пра Трыенале сучаснага мастацтва, якое адначасова з'яўляецца Рэспубліканскім конкурсам «Нацыянальная прэмія ў галіне выяўленчага мастацтва 2019—2020 гадоў», а было гэта непасрэдна пасля заканчэння конкурсу, — мы ўсе жылі ў іншай Беларусі. Іншай у параўнанні з сённяшняй.**

Знаёмы мастак, чыя творчасць, колькі я яго ведаю, стабільна запатрабаваная і дзяржаўнымі інстытуцыямі, і прыватнымі калекцыянерамі, пры сустрэчы кажа: «Не магу працаваць. Прыйду ў майстэрню з мэтай намаляваць нешта светлае — і не магу. Тое, што адбываецца, прымушае мяне пераасэнсаваць усё, што я рабіў дагэтуль, і вызначыцца, што буду рабіць далей». Гэта падобна на тое, як у часе Вялікай Айчыннай вайны з творчай практыкі савецкіх мастакоў зніклі нацюрморты і краявіды. Бо калі для грамады самае галоўнае — чарговае паведамленне Савінформбюро; калі, пабачыўшы паштальёна, які накіроўваецца ў твой дом, пакутліва думаеш, што ў ягонай сумцы — ліст з фронту ці «похоронка», эстэтычная аздоба побыту і псіхалагічнага камфорту адыходзіць на далёкую перыферыю жыццёвых патрэб.
Сёння страцілі актуальнасць многія складнікі, што афіцыйна лічыліся знакамі нацыянальнай тоеснасці і люстрам нашай ментальнасці. Няма больш таго, на першы погляд, сціплага, памяркоўнага народа, чыя жыццёвая філасофія нібыта зводзілася да тэзы «абы вайны не было». Праўда, як бачыш тое, што адбываецца сёння, дык бярэ сумнеў, а ці былі беларусы хоць калі такімі? Можа, сціплымі/памяркоўнымі нас хацелі бачыць іншыя, а мы, маючы ўласную думку, проста лічылі залішнім марнаваць час на спрэчкі з недасведчанымі апанентамі? Як бы тое ні было, на нашых вачах многае змянілася, і ўжо як раней не будзе. І магчыма, у гэтыя дні на вуліцах нашых нараджаецца новае мастацтва. Не для эліты, не для шчыльнага кола знаўцаў, але менавіта для народа ў самым шырокім разуменні. Мастацтва, здольнае з'яднаць нацыю.
Але вернемся да Нацыянальнай прэміі і сучаснага мастацтва, якімі яны бачыліся ўсяго некалькі месяцаў назад.
Я прыхільнік чысціні стылю, яснай думкі і акрэсленасці крытэрыяў, калі гаворка ідзе пра творчае спаборніцтва. Таму спалучэнне «ў адным флаконе» сучаснага і нацыянальнага складнікаў падаецца мне даволі спрэчным. Так, гэта можа быць цікавым як эксперымент, але сучаснае — тое, што адбываецца цяпер і, магчыма, сыдзе з хуткаплыннай модай. А нацыянальнае фармуецца стагоддзямі і замацавана ў падсвядомасці як код тоеснасці, прыналежнасці да той ці іншай гістарычнай супольнасці. Для культурнага працэсу неабходныя і перыядычныя агляды сучаснага мастацтва (хаця б для таго, каб зразумець, у трэндзе мы альбо на маргінэсе), і Нацыянальная прэмія для вобразнага адлюстравання каштоўнасцяў, якія называюць адвечнымі.
У дадзеным выпадку з Нацыянальнай прэміяй у галіне выяўленчага мастацтва адразу неяк не заладзілася. Займалася прэміяй у якасці афіцыйнага куратара праекта Міністэрства культуры, а непасрэдным выканаўцам быў прызначаны Нацыянальны гістарычны музей, а дакладней — яго дырэктар Павел Сапоцька і шэраг супрацоўнікаў, што маюць досвед арганізацыі выстаў і кантактавання з дзяржаўнымі структурамі і грамадскімі арганізацыямі. Я вельмі паважаю спадара Паўла і не па чутках ведаю пра яго арганізатарскія здольнасці, адказнасць і выканаўчасць. Відаць, беручы да ўвагі згаданыя якасці дырэктара музея, Міністэрства даручыла займацца прэміяй менавіта яму.
Але па сутнасці гэта выглядае не надта лагічным. Бо музей усё ж гістарычны, і мастацкія праекты — толькі даважак да яго статутнай дзейнасці. Не з гэтага Нацыянальны гістарычны жыве. Калі акцэнт рабіць на нацыянальным чынніку праекта, дык займацца ім мусіў бы Нацыянальны мастацкі музей, дзе супрацоўнікі дбаюць менавіта пра захаванне і папулярызацыю выверанага часам каштоўнасцей. А калі вызначальнай лічыць сучаснасць, дык маем у наяўнасці Цэнтр сучасных мастацтваў, дзе сваю справу таксама ведаюць. Я быў у групе экспертаў, якія з усяго масіву прадстаўленых на конкурс работ адбіралі тое, што больш-менш адпавядала б крытэрыям прафесіяналізму і сацыяльнай значнасці. Група складалася з прадстаўнікоў творчых саюзаў, якія ахопліваюць выяўленчае мастацтва, дызайн, фотамастацтва.
У ходзе работы згаданай адборачнай камісіі час ад часу ўзнікала гаворка пра тое, чаму маладыя мастакі прадстаўляюць на Нацыянальную прэмію работы, якія некалькі гадоў назад пасаромеліся б выставіць на курсавым праглядзе ў мастацкім ВНУ ці вучэльні. Выказваліся меркаванні, што моладзь, так бы мовіць, «разбэсцілася» праз актыўны ўдзел у выставах, дзе ступень свабоды і самавыяўлення надзвычай высокая, а вось прафесійныя крытэрыі даволі размытыя. Была і другая думка. Беларуская прэмія, нават Нацыянальная, мастакам не надта цікавая — ні ў матэрыяльным, ні ў прэстыжным сэнсе. Чаму? Гэта асобная тэма.
Зрабіўшы справу, дзеля якой сабраліся, эксперты напісалі ліст у Міністэрства культуры пра неабходнасць падоўжыць тэрмін прыёму работ, каб пашырыць кола ўдзельнікаў і прыцягнуць да конкурсу тых, хто ўжо мае аўтарытэт у культурніцкай грамадзе і прафесійным коле. Прапанова


1.

была ўхвалена, і ў выніку выстава «Трыенале сучаснага мастацтва» (яна ж Нацыянальная прэмія) атрымалася на прыстойным узроўні. Прынамсі, уяўленне пра тое, што адбывалася ў нашым выяўленчым мастацтве ў апошнія тры гады, яна дае. Але паколькі большасць з экспанаванага ўжо грамадзе дэманстравалася, гаварыць пра адкрыцці і неспадзяванкі не даводзіцца.
Нагадаю намінацыі, па якіх працавала адборачная камісія. Жывапіс, Графіка, Скульптура, Дызайн, Актуальнае мастацтва (арт-аб'ект, інсталяцыя), Мастацкая фатаграфія, Манументальнае і манументальна-дэкаратыўнае мастацтва, Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, Мастацтвазнаўства і мастацкая крытыка, Творчы



дэбют. Як бачым, ужо тут зыходна закладзена неакрэсленасць, якая, мяркую, далася ў знакі пры вызначэнні лаўрэатаў.
Жывапіс: ён розны ўвогуле і розны ў экспазіцыі Трыенале. Фігуратыўны, метафарычны, дэкаратыўны, абстрактны. У кожнага свае законы і традыцыі, свой вобразны лад, свае крытэрыі якасці, сваё разуменне прафесіяналізму. І як тут вызначаць лепшага? Па аналогіі са спортам: нікому не прыйдзе ў галаву судзіць футбол паводле правіл баскетбола, хоць і то, і другое — гульня з мячом.
Скульптура падзяляецца на дзве асноўныя групы — манументальная і станковая, і кожная ў сваю чаргу мае шэраг градацый. У любым выпадку помнік на плошчы, інтэр'ерную аздобу і настольную статуэтку нельга супастаўляць у творчым спаборніцтве. Між тым на Трыенале атрымалася нешта падобнае.
Манументальнае і манументальна-дэкаратыўнае мастацтва — таксама не адно і тое. Першае абслугоўвае ідэалогію, другое аздабляе грамадскую прастору.
Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва — разуменне шырокае. Яно аб'ядноўвае такія розныя ў тэхналагічным і стылёвым сэнсе з'явы, як кераміка, ткацтва, мастацкі метал. ДПМ блізка мяжуе, а калі і перакрыжоўваецца з мастацтвам манументальна-дэкаратыўным і тым, якое называюць актуальным.
Пра мастацкую фатаграфію на Трыенале, прызнаюся, не ведаю, што і казаць. Памятаю выслоўе: «Мастакі ўсяляк хаваюць тое, што яны фатографы, а фатографы адкрыта гавораць, што яны мастакі». Сам я прыхільнік рэпартажнай фатаграфіі, дзе насамрэч праз збег варункаў у спалучэнні з прафесійнай інтуіцыяй сапраўды здараюцца шэдэўры. Да пастановачнай і апрацаванай фаташопам стаўлюся скептычна. Мне здаецца, што для відэа і фатаграфіі трэба ладзіць асобны творчы фэст, шукаць для іх іншы сэнсавы кантэкст, а не далучаць іх механічна да выяўленчага мастацтва.
Магчыма, я кансерватар, але разуменні «Творчы дэбют» і «Актуальнае мастацтва» заўжды падаваліся мне спрэчнымі. Ці можна лічыць дэбютантам чалавека, які скончыў мастацкую ВНУ пяць-сем год назад, а выстаўляецца сёння? А што датычыць актуальнасці, у тым ліку і ў творчым працэсе, дык яна ў кожнага свая. І своя ў розных складнікаў грамады.
У свеце даўно прынята, каб рэалісты і беспрадметнікі, авангардысты і традыцыяналісты, іншыя антыподы тусаваліся на розных пляцоўках. Варта і нам было б пераняць гэты досвед, ладзячы імпрэзы рэгіянальнага і нацыянальнага маштабу.
На маю думку, на Трыенале найбольш удала выставіліся графікі. Прыемна адзначыць, што, нягледзячы на часам радыкальныя змены эстэтычных і сэнсавых арыенціраў у апошнія дзесяцігоддзі, наша графічная школа захавала напрацаваны раней патэнцыял і не спынілася ў развіцці.
Жывапіс стылёва разнастайны, але падобна на тое, што ў гэтым сегменце мастацтва бракуе новых ідэй, новых канцэпцый.
У скульптуры ж адчуваецца памкненне не адстаць ад сусветнага мэйнстрыму, хоць ва ўмовах Беларусі, дзе грамада досыць кансерватыўная ў сваіх эстэтычных перавагах, гэта праблематычна.
Цягам апошніх трох гадоў у нашай краіне адбываліся значныя сацыяльна-культурныя акцыі, спартыўныя фэсты, дзе дызайнерам было дзе прыкласці свой талент. Гэта найперш святкаванне стагоддзя Беларускай Народнай Рэспублікі і Еўрапейскія гульні. Комплексы візуальных камунікацый, распрацаваныя для гэтых імпрэз, былі б зусім не лішнімі на конкурсе, пра які ідзе гаворка. На жаль, іх там не было. Ды і ўвогуле вельмі сімптаматычна, што Нацыянальную прэмію праігнаравалі дызайнеры, чыя творчасць даўно стала нацыянальным брэндам.
У дэкаратыўна-прыкладным сегменце Трыенале фактычна спрачаліся тэндэнцыі — традыцыяналісцкая і тая, якую ў прынцыпе можна далучыць да contemporary art. Калі меркаваць па тым, хто стаў лаўрэатам, перамагае першая.
Падобная карціна і ў мастацтвазнаўстве і мастацкай крытыцы. Нягледзячы на тое, што на конкурс было прадстаўлена вельмі актуальнае даследаванне па гісторыі Віцебскага авангарду, якое трывала замацоўвала творчасць і асобу Казіміра Малевіча ў беларускім культурна-гістарычным кантэксце, уганаравана лаўрэацтвам была работа па народным дэкаратыўна-прыкладным мастацтве.
Згадаю ўсіх лаўрэатаў. Жывапіс — Алена Шлегель, графіка — Юрый Якавенка (мастак) і Аляксандр Ашурка (майстар-друкар), скульптара — Вольга Орсік, дызайн — Уладзімір Голубеў, актуальнае мастацтва — Фёдар Шурмялёў і Марына Жвірбля, мастацкая фатаграфія — Вадзім Качан, манументальнае і манументальна-дэкаратыўнае мастацтва — Сяргей Аганаў і Вольга Нячай, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва — Ала Непачаловіч, мастацтвазнаўства і крытыка — Вольга Лабачэўская, творчы дэбют — Алесь Багданаў. За ўнёсак у развіццё выяўленчага мастацтва — Іван Міско. Мецэнат выяўленчага мастацтва — унітарнае прадпрыемства па аказанні паслуг сувязі «А1».
Падводзячы рысу, скажу, што пры ўсёй разнастайнасці твораў экспазіцыі дамінавала на выставе мастацтва ўтульнае, зручнае, камфортнае. І прэміяй збольшага ўганараваныя менавіта такія работы. Як па мне, гэта не кепска і не добра, я толькі канстатую факт. Аднак цікава зазірнуць у блізкую будучыню. Цікава ўявіць, за якія творы будуць даваць Нацыянальную прэмію праз тры гады. Што з таго, што мы сёння па звычцы лічым нацыянальным набыткам, будзе вартым у вачах пакалення-2020? Якой будзе экспазіцыя наступнага Трыенале, вызначаецца сёння, тут і цяпер!





2.



3.



4.



5.



6.



7.

**P.S.** Гартаючы каталог Трыенале, засяродзіўся на адным творы раздзела «Актуальнае мастацтва»: інсталяцыі Сяргея Белавокага «Вітраж-АТ». Ні яна, ні аўтар не адзначаныя журы, але, калі б на конкурсе была намінацыя «Прыз глядацкіх сімпатый», гэты твор быў бы па-за канкурэнцыяй.

**1. Тамара Васюк. Жыццё сусвету. Кераміка, рэдукцыя, дрэва. 2019.**

**2. Алесь Багданаў. Трыпціх «Дыялог з будучым геніем». Алей. 2019.**

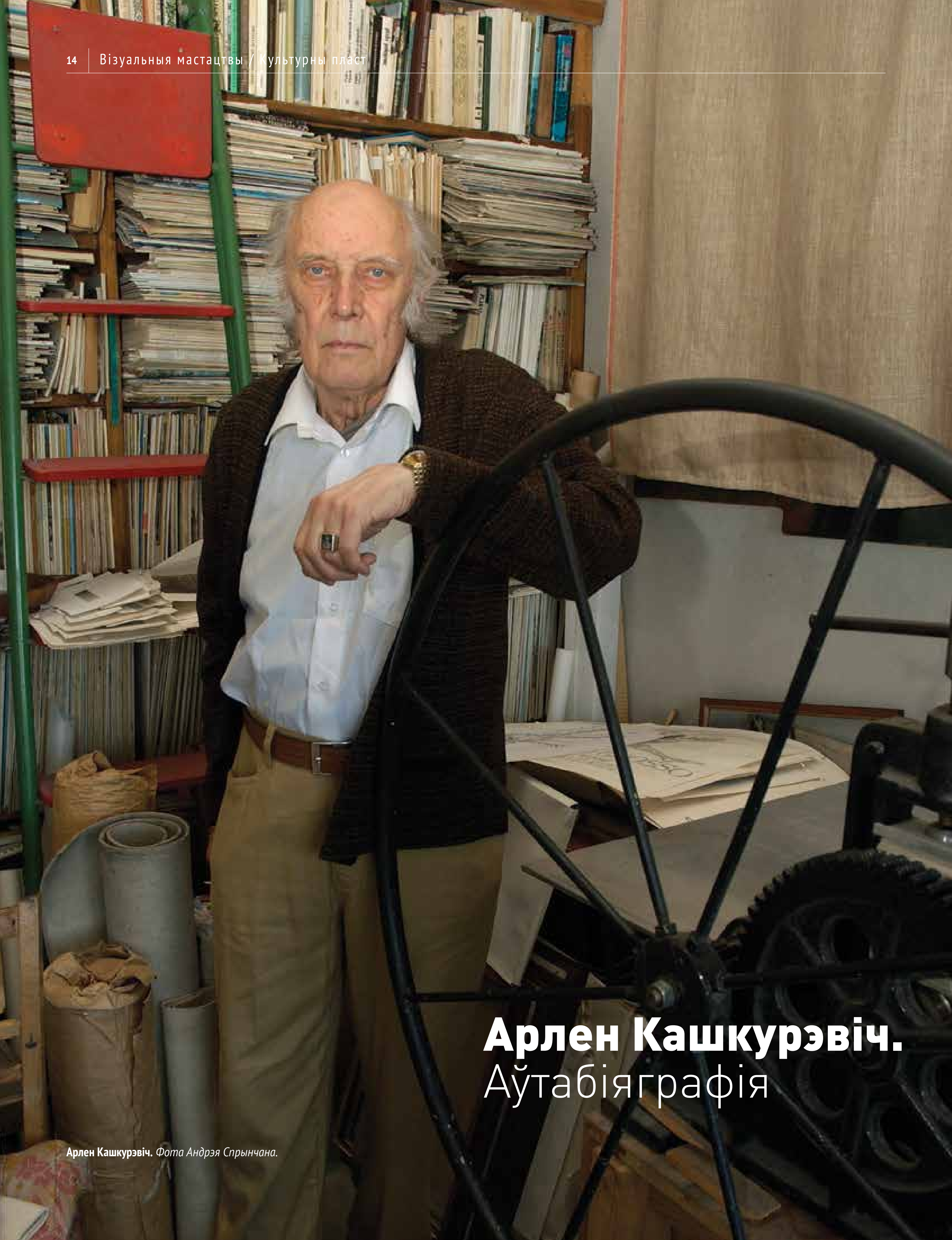
**3. Вера Каўзановіч. Яма. З серыі «Абмежаванае жыццё». Папера, акварэль, змешаная тэхніка. 2019.**

**4. Іван Міско, Уладзімір Піпін, Сяргей Логвін. Помнік Льву Сапегу ў Слоніме. Бронза. 2019.**

**5. Дзмітрый Аганаў. Каханне ў мыльным пузыры. Бронза, шкло, граніт. 2018.**

**6. Ірына Кузняцова. Імкненне. Шкло. Інсталяцыя. 2019.**

**7. Глеб Сідарэнка. Частка трыпціха «Грэчаскія Багі». Афорт. 2019.**



# Арлен Кашкурэвіч.
## Аўтабіяграфія

**Арлен Кашкурэвіч.** *Фота Андрэя Спрынчана.*

Некалькі слоў прадмовы. Я прачытала гэтую аўтабіяграфію недзе ў канцы 1990-х, калі працавала ў Беларускім дзяржаўным архіве літаратуры і мастацтва (Асабісты фонд Арлена Міхайлавіча Кашкурэвіча. Беларускі архіў-музей літаратуры і мастацтва. Ф 249. Воп. 1). Ужо тады гэты тэкст здзівіў і ўразіў мяне дзвюма асаблівасцямі: па-першае, жыццярыс напісаны ў спелым, але зусім не старэчым узросце (Арлену Кашкурэвічу споўнілася ўсяго 53 гады, калі ён, заслужаны мастак Беларусі, не зрабіў яшчэ ніводнай персанальнай выставы, першая здзейснілася толькі ў ягоныя 57), і па-другое, мастацкай годнасцю, абсалютнай шчырасцю, нават бязлітаснасцю да сябе, адсутнасцю бюракратычнай формы. Так біяграфіі ў савецкія гады не пісалі. Жыццярыс, створаны па сваёй ініцыятыве, гэта падвядзенне рысы, вынікаў таго ці іншага этапу жыцця. Праз 14 гадоў, у 1995-м, ён, ужо народны мастак Беларусі (1991), напісаў працяг свайго творчага шляху. Яму было 66. Якія вынікі падводзіў ён для сябе ў 1981 і 1995 гадах? Цікава, што, акрамя жонкі і архівістаў, пра гэты тэкст мала хто ведаў. Нават сын прачытаў яго нядаўна ўпершыню і «з вялікай цікавасцю».

Аўтабіяграфія Арлена Кашкурэвіча была надрукавана толькі праз 6 гадоў пасля яго смерці — у 2019-м, калі мастацкая супольнасць Беларусі адзначала 90-годдзе мастака. На сайце Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва навуковая супрацоўніца Кацярына Петухова размясціла віртуальную выставу *«Стваральнік энцыклапедыі беларускага жыцця»* і аўтограф яго біяграфіі. Дзіўна, але дасюль гэтыя звесткі «з першых рук» не ўвайшлі ў шырокі навуковы ўжытак: напрыклад, у Вікіпедыі даюцца самыя сціплыя факты пра яго творчасць да атрымання ім ганаровага звання народнага мастака Беларусі. Арлен Міхайлавіч Кашкурэвіч (таксама Арсен); 15 верасня 1929 — 26 жніўня 2013) — савецкі і беларускі мастак-графік, народны мастак БССР (1991), прафесар, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР(1972), Заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі (1972).

Апошнія 18 гадоў яго жыцця застаюцца амаль невядомымі і недастаткова асэнсаванымі, хоць менавіта ў гэты час, калі Арлен Міхайлавіч адышоў ад выкладання ў ВНУ і кніжнай графікі, з-за адсутнасці заказаў ён няспешна стварыў свае, магчыма, самыя шчымлівыя і кранальныя працы — вялікую серыю афортаў «Гэтае мілае гарадское жыццё», над якой пачаў працаваць яшчэ ў 1960-я, і цыкл малюнкаў «Concerto grosso»(2003 – 2006). У 2005 годзе ў Нацыянальны мастацкі музей патэлефанавала яго жонка Людміла Аляксандраўна: «Чаму вы не цікавіцеся, не набываеце яго серыю? Ён сам не скажа, але ж гэта яго лебядзіная песня». Выстаўка «Concerto grosso» па ініцыятыве дырэктара музея Уладзіміра Пракапцова адкрылася ў 2005-м, серыя з 14 аркушаў была набытая на працягу двух гадоў. Не мінаў ён у апошнія 20 гадоў і камернай графікі — экслібрысаў і цёплых віншавальных малатыражных паштовак да Раства, якія з задавальненнем дарыў сябрам. Гэта ўжо асобная калекцыя, што дала прыклад і справакавала моду на беларускую аўтарскую калекцыйную паштоўку.

У традыцыях часопіса «Мастацтва» — друк аўтарскіх тэкстаў — жыццярысаў нашых класікаў. Падаем яго ў перакладзе на беларускую мову.

***P.S.***

*Старэйшы сын Арлена Міхайлавіча мастак Ігар Кашкурэвіч, які апошнія гады працаваў у Берліне, разбірае і прыводзіць да ладу вялізны архіў бацькі ў Мінску. Хто ведае, што знойдзецца ў архіве мастака за апошнія 20 гадоў? Магчыма, трэці кавалак аўтабіяграфіі — аналіз, роздум над сваім жыццём?*

*Спадзяемся, што неўзабаве напішам: «Працяг будзе».*

***Надзея Усава, мастацтвазнаўца.***

## БІЯГРАФІЯ
## АРЛЕНА МІХАЙЛАВІЧА КАШКУРЭВІЧА, НАПІСАНАЯ ІМ САМІМ СЁМАГА ЧЭРВЕНЯ 1981 Г. У Г. МІНСКУ.


1.

Нарадзіўся 15 верасня 1929 года ў г. Мінску ў сям'і служачых — Кашкурэвіча Міхаіла Антонавіча і Кашкурэвіч (у дзявоцтве Трапашка) Алены Аляксееўны. Нацыянальнасць — беларус.

У 1938 годзе паступіў у сярэднюю школу № 18 г. Мінска. Вучыўся сярэдне. Быў вельмі хваравітым. Любіў маляваць, але ніколі не марыў стаць мастаком. Трохі маляваў бацька. Трохі малявала і рукадзельнічала маці. Яна і прышчапіла мне цікавасць да малявання.

У 1939 годзе разышліся з бацькам. Жылі ў дзеда — Трапашка Аляксея Андрэевіча. Затым з айчымам — Карасём Антонам Максімавічам. Айчым ставіўся да мяне строга, але справядліва. У юнацтве не даў мне збіцца з правільнага шляху.

У час Вялікай Айчыннай вайны знаходзіўся ў эвакуацыі з бацькамі ў г. Саратаве.

Гады гэтыя былі цяжкімі. Перажылі голад, холад, бамбёжкі. Падчас вайны прайшоў добрую жыццёвую школу. Вучыўся дрэнна, але шмат чытаў. Гэта — В. Гюго, А. Дзюма, Шэкспір, П. Мэрымэ, Тургенеў. Трохі складаў сам. Пачаў пісаць раман. Веды раслі хутчэй, чым пісалася мая кніга, і я яе хутка перарос. Так яна і засталася нясконачанай.

Пасля вызвалення Мінска ў 1944 г. вярнуліся ў Беларусь. Спачатку ў Гомель, потым праз месяц у Мінск. Горад быў увесь у руінах, і яшчэ пахла гарам. Але было радасна і цікава. Гэта была Радзіма.

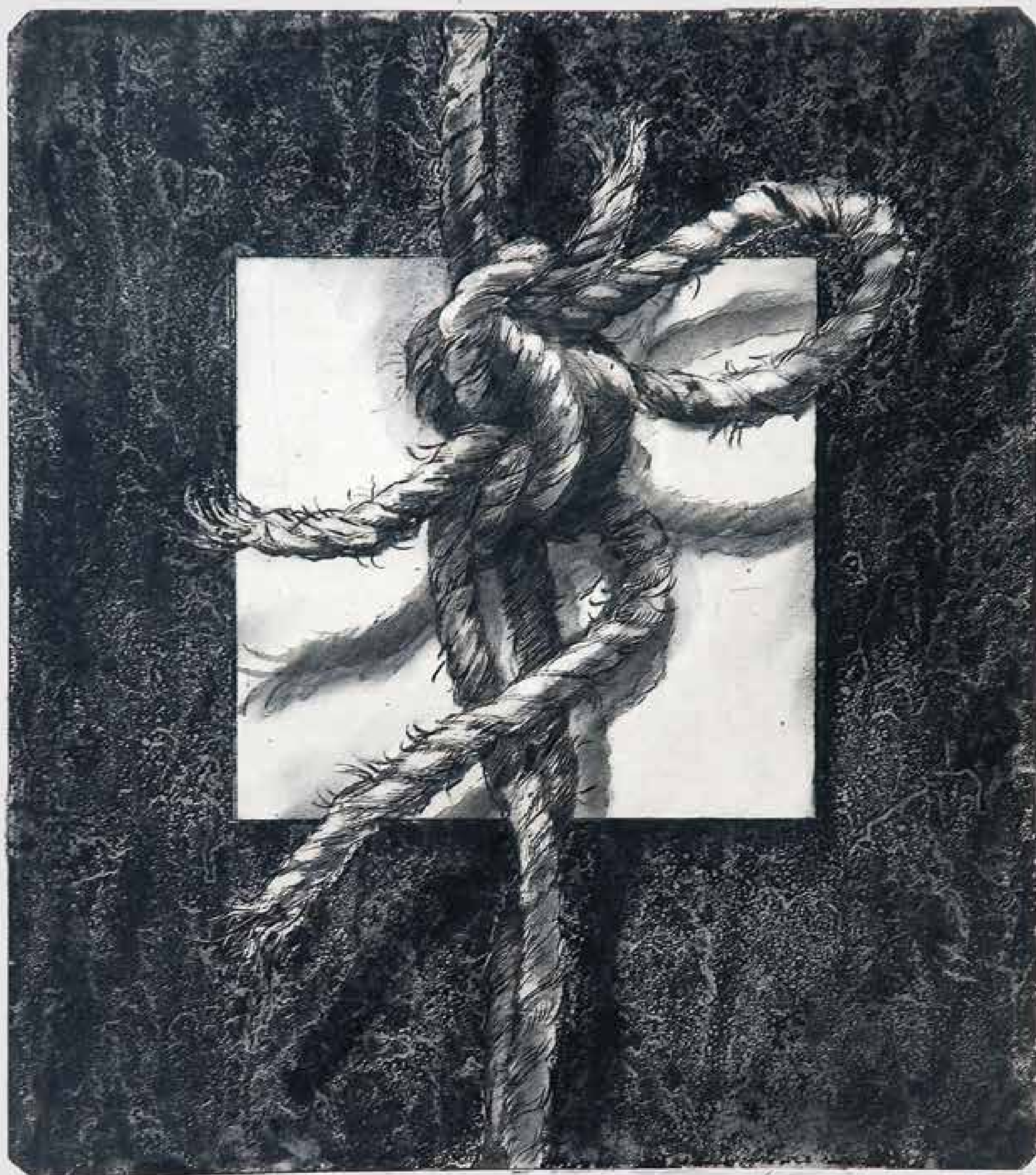
Працягваў вучыцца ў сярэдняй школе, затым у вячэрняй. Доўга не мог знайсці сябе. Захапляўся то тым, то іншым. Паступаў у будаўнічы тэхнікум. Потым у індустрыяльны будматэрыялаў у Мінску.

Вучыцца было нецікава, і я хутка яго кінуў. У гэты час арганізавалася Мінскае мастацкае вучылішча. Спрабаваў паступаць туды, але падрыхтоўка была слабая.

У першы раз не паступіў. Вучыўся ў студыі выяўленчага мастацтва пры Доме народнай творчасці ў мастака М.Л. Тарасікава.

Спрабаваў паступіць яшчэ раз праз год, але не прайшоў па конкурсе. Дзякуючы хадайніцтвам айчыма прынялі кандыдатам, а затым залічылі ў студэнты ў 1949 г. Вучыўся без асаблівага энтузіязму. Мастаком быць не думаў, але трэба было дзесьці вучыцца...

Вельмі любіў спорт. Займаўся боксам, акрабатыкай, штангай. Акрабатыкай вельмі сур'ёзна. Удзельнічаў на Рэспубліканскіх і Усесаюзных спаборніцтвах. Марыў працаваць у цырку. Калі атрымаў пашпарт, работнік міліцыі памылкова замест Арлена напісаў Арсен. Заўважыў памылку не адразу, а калі заўважыў, не надаў гэтаму вялікага значэння. Калі хацеў аднавіць правільнае



2.

імя, было ўжо позна. З той пары жыву пад двума імёнамі. Частка дакументаў на Арлена, частка на Арсена. (Дзеці запісаныя як Арсенцьевічы.) З тых часоў пайшла суцэльная блытаніна.
Працаваць, дакладней зарабляць сякія-такія грошы, пачаў рана. Яшчэ ў вучэльні на 3-4 курсе. Рабіў плакаты для выдавецтва па правілах дарожнага руху, запалкавыя этыкеткі, перапісваў ноты. (Нотнай грамаце навучыўся самастойна.)
Некалькі разоў ледзь не быў выключаны з вучэльні за пропускі (заняткі акрабатыкай!). Але вучылішча скончыў добра. Дыплом на спартыўную тэму абараніў у 1953 годзе.
Вельмі любіў музыку. Трохі граў на акардыёне, гітары. Меў шмат сяброў.
У 1953 г. паступіў у Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут. Хацеў займацца жывапісам, але быў прыняты на графіку. Графіку хутка палюбіў і нават адмовіўся ад прапановы В.К. Цвіркі (выкладаў жывапіс) перайсці на жывапіснае аддзяленне.
У вучылішчы займаўся ў педагогаў: Галоўчанкі, Лейтмана, Сухаверхава.
У інстытуце ў В.У. Волкава па класе малюнка, у В.К. Цвіркі па жывапісе і па графіцы і кампазіцыі ў С.П. Геруса.
Вельмі шмат мне даў В.М. Басаў — вёў 4 курс. Пад канец вучыўся ў П.К. Любамудрава.


3.

3 ліпеня 1955 года ажаніўся з Краснеўскай Людмілай Аляксандраўнай. Пазнаёміўся з ёй у майстэрні вучылішча, куды яна хадзіла маляваць па вечарах. Гэта было ў год заканчэння вучылішча. Яна заканчвала інстытут замежных моў. Затым паехала працаваць у Бабруйск. Каханне наша было вельмі рамантычнае, цяжкае і складанае.
У 1957 годзе нарадзіўся сын Ігар. У 1963 годзе— сын Фёдар.
Люблю дзяцей. Вельмі шкадаваў іх, калі яны хварэлі.
У 1959 годзе скончыў інстытут. Дыпломная работа— ілюстрацыі да «Атамнай станцыі» Х. Лакснеса — з'явілася для мяне вялікі школай майстэрства. Тэма давала шмат магчымасцей для пошукаў і выходзіла за межы інстытуцкага ўзроўню. Тэму, такую незвычайную і нечаканую (спачатку рабіў «Алесю» Купрына), падказаў мне педагог П.К. Любамудраў. Напэўна, ён змог разглядзець ува мне прагу да вострай, экспрэсіўнай формы. Гэта, бадай, адзіная парада, якую я ўспамінаю з удзячнасцю. Абараніў дыплом на «выдатна». Гэтая работа прынесла мне першы поспех. Да працы над «Атамнай станцыяй» вяртаўся яшчэ раз у 1961 г. Паслаў ілюстрацыі Х. Лакснесу да яго 60-гадовага юбілею. Атрымаў падзяку-тэлеграму.
На прапанову Акадэміі мастацтваў СССР заключыў свой першы дагавор на тэму «Аэрапорт». Гэта была мая першая самастойная станковая работа.
Пасля заканчэння інстытута быў запрошаны на працу ў якасці выкладчыка на кафедру графікі.
У 1969 годзе пакінуў выкладчыцкую працу ў мастацкім інстытуце.
Гэтая праца не прынесла мне вялікага задавальнення, хоць працаваў добрасумленна і карыстаўся любоўю студэнтаў.
Аб выкладчыцкай працы зараз успамінаю са шкадаваннем. Занадта шмат адабрала яна ў мяне творчага часу, амаль нічога не даўшы ўзамен.
Працаваў у выдавецтвах і часопісах ўжо з 2 курса інстытута.
Адна з першых сур'ёзных работ— «Трэцяе пакаленне» К. Чорнага.
Зацвердзіўся як мастак, мабыць, у працы над кнігай Я. Купалы «Тры паэмы». 1963 год быў для мяне вельмі радасным. Нарэшце атрымаў творчую майстэрню. У гэтым жа годзе нарадзіўся ў траўні другі сын Федзенька. У дзяцінстве, у адрозненне ад Ігара— худзенькага і хваравітага, быў тоўсты, залатакудры, як амуры на карцінах Рубенса.
Мая жонка — мой анёл-захавальнік. Яна мой сябар і памочнік. Часта пазіруе мне для кампазіцый. Многія жаночыя вобразы, створаныя мною, маюць яе рысы.
Дзеці таксама часта пазіруюць мне. У сям'і ў нас была гармонія. Жонка змагла стварыць атмасферу любові, радасці і утульнасці. Мы — трое мужчын — як можам дапамагаем ёй. У сям'і ў нас усе малявалі. Усе што-небудзь збіралі — манеты, старыя газавыя лямпы, званочкі, іканапіс, гравюры старых майстроў, маркі, карты... Усяго не пералічыш. Вельмі любім старыя рэчы і моцна да іх прывязваемся. Калі зносілі стары драўляны дом па вуліцы Чкалава, дзе жылі і памерлі мае дзед і бабуля і дзе прайшло маё дзяцінства, мы вельмі перажывалі. Калі дом быў ужо пусты і халодны, мы ўсёй сям'ёй ездзілі туды, каб прапаліць печ і сагрэць яго халодныя сцены. Расставацца з ім было вельмі шкада, хоць мы ўжо пасяліліся ў ладнай добраўпарадкаванай кватэры на Партызанскім праспекце. У нашым доме заўсёды панаваў дух творчасці. Усе абавязкова чым-небудзь займаліся. Былі вельмі прывязаныя адно да аднаго і вельмі сумавалі, калі хтосьці ад'язджаў з дому.
Дзеці выхоўваліся ў атмасферы любові да прыроды, мастацтва. Лета заўсёды праводзілі ў вёсцы. Не любілі курортаў, хоць часам выязджалі на Балтыйскае мора.
Адзначаем сямейныя святы — дні нараджэння. Вельмі любім Новы год, Вялікдзень. Ёсць у нас асаблівае свята, прыдуманае жонкай, — Дзень Ван Гога. Мы адзначаем яго 30 сакавіка, у дзень нараджэння вялікага мастака. Ладзім выставу кніг і рэпрадукцый. У гэты дзень у нас заўсёды шмат жоўтых кветак. Жоўты колер — любімы колер Ван Гога. Часам прыходзяць сябры.
Ван Гог для ўсіх нас прыклад самаадданага служэння мастацтву. Сімвал сумленнасці, працавітасці і любові да людзей.
З 1969 года— вольны мастак. Працую па дагаворах з Мастацкім фондам БССР, у выдавецтвах «Беларусь», «Народная асвета», «Мастацкая літаратура». За час працы ў выдавецтвах аформіў прыкладна 200 кніг.
У 1960 г. прыняты ў Саюз мастакоў БССР. Удзельнічаю ў Рэспубліканскіх, Усесаюзных, Міжнародных выставах з 1960 года.
Акрамя ілюстравання, кніг працую ў станковай графіцы. Асноўныя станковыя серыі — «Аэрапорт», «Горад і людзі», «Майстры».
Серыя «Партызаны» (1969 г.) — твор, які прынёс мне грамадскае прызнанне. У 1972 г. за серыю літаграфій па матывах твораў Я. Купалы і за серыю «Партызаны» мне была прысуджана дзяржаўная прэмія БССР. У 1974 г. — званне Заслужанага дзеяча мастацтваў БССР.
Узнагароджаны двойчы Ганаровай граматай Вярхоўнага Савета БССР, медалём «За працоўную адзнаку».
У кніжнай графіцы працамі, якія мяне ўзбагацілі як мастака і якія прынеслі мне задавальненне, лічу «Песню пра зубра» М. Гусоўскага і «Фауста» Гётэ.
Праца над гэтымі кнігамі запатрабавала шмат душэўных і фізічных сіл. Яна была добра прынятая і маімі калегамі, і чытачамі. За гэтыя кнігі мне былі


4.

присуджаны дыпломы імя Ф. Скарыны на Рэспубліканскім конкурсе і на Усесаюзным Дыпломы І ступені.
Вялікую радасць і творчае адкрыццё прынесла мне праца над творам І. Пташнікава «Найдорф» і творамі А. Адамовіча «Хатынская аповесць» і «Карнікі». Прыкладна з 1970 года працую над серыяй аркушаў пра вайну, якія атрымаюць назву «Блакада». Гэтая серыя з'явілася працягам серыі «Партызаны». Некаторыя лісты яе выйшлі з ілюстрацый да «Найдорфа» і «Хатынскай аповесці».
У 1976 годзе перасяліўся ў новую кватэру і новую майстэрню на Друкарскай вуліцы. Тут, у новай майстэрні, у якой доўга не мог прывыкнуць працаваць, скончыў серыю «Блакада». Аформіў «Пайсці і не вярнуцца» В. Быкава, «Донька-Даніэль» і «І маладосць, і сталасць» П. Броўкі, «Карнікі» А. Адамовіча і іншыя.
Вельмі мяне ўзбагачае сяброўства з пісьменнікамі — У. Караткевічам, А. Адамовічам, Я. Брылём.
У замежнай камандзіроўцы быў толькі адзін раз — у Францыі. У 1967 г. Выконваю шмат грамадскай працы. З'яўляюся членам рэдкалегіі часопісаў «Вясёлка», «Беларусь».
Член Дзяржаўнай экспертнай камісіі, член Праўлення Саюза мастакоў БССР, член бюро графічнай секцыі Саюза мастакоў БССР.
З'яўляюся членам шэрагу мастацкіх саветаў і выставачных камітэтаў.
Цяпер жонка працуе старшым выкладчыкам Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута.
Сын Ігар — студэнт Мастацкага інстытута аддзялення графікі.
Сын Фёдар — студэнт Мінскага мастацкага вучылішча.
Дзеці становяцца дарослымі і ўсё больш адыходзяць ад мяне. Але я рады, што яны праходзяць гэты ж шлях, які прайшоў я сам. Шкадую толькі, што не займаюцца спортам і не любяць яго. Ці будуць яны добрымі мастакамі, пакажа час. Але я рады, што ўжо цяпер яны ўмеюць і ведаюць больш, чым ведаў я, калі быў у іх узросце.
У маіх планах — ілюстрацыі да «Слова пра паход Ігараў», новы варыянт «Фауста» і шмат станковых твораў, ужо пачатых, часткова скончаных. Без іх не ўяўляю свайго далейшага жыцця.

*А. Кашкурэвіч.*

—————————————————

Працягваю пісаць біяграфію 1 кастрычніка 1995 года.
Што ж адбылося за гэтыя 15 гадоў у нашай сям'і?«Слова пра паход Ігараў» я так і не зрабіў. Я зразумеў, што па духу гэта не мой твор. Па сваіх перакананнях і густах застаюся «заходнікам».
За гэтыя гады я зрабіў некалькі добрых кніг: другое малафарматнае выданне «Песні пра зубра» М. Гусоўскага (1981), другое выданне «Фауста» Гётэ (1991), «Паэмы» П. Бітэля (1984 г.). Захоплена працаваў над «Буранным паўстанкам» Ч. Айтматава.
У 1986 г. памірае мая маці, а праз сем месяцаў айчым, які вельмі цяжка пераносіў смерць маці.
Усё гэта адбілася на маёй працы — ілюстрацыях да «Бураннага паўстанку» (Маці, працятая стралой).
У канцы 1986 г. у Палацы мастацтва адкрыў першую персанальную выставу.

Увесь час баяўся выстаўляцца. Здавалася, яшчэ не настаў час. Не чакаў, што на вернісаж прыйдзе столькі шмат людзей. Вельмі цікавы артыкул аб маёй творчасці напісала да выставы Таіса Бондар. Шмат прац, у тым ліку ўсю серыю да «Фауста», закупіў Мастацкі музей *(У зборах НММ РБ знаходзіцца (на 2020 год) вялікая калекцыя твораў А. Кашкурэвіча — 564 адзінкі захавання: 449 аркушаў тыражнай графікі 115 малюнкаў у розных тэхніках. — Заўв. рэд.).*
Затым выстава была паказаная ў Вільнюсе, Гродне, Баранавічах, Полацку і Магілёве.
У 1988 г. скончыў серыю вялікіх афортаў «Гэтае мілае гарадское жыццё...», трыпціх «Прысвячэнне В. Быкаву». Дзеці — Ігар у 1982 г. і Фёдар у 1989 — скончылі інстытут. Пасля першага курса Фёдару прыйшлося адслужыць паўтара года ў арміі. Служба праходзіла ў Нясвіжы, і мы часта наведвалі яго. Нам вельмі падабаўся гэты старадаўні гарадок з паркамі, азёрамі і княжацкім замкам. Мы з жонкай часта адпачывалі там у санаторыі. Былі ў нас там і добрыя сябры — садоўнік Георгій Лістапад, які выдатна ведае гісторыю роду Радзівілаў, і ксёндз Рыгор Каласоўскі — вясёлы, добры і гасцінны чалавек.
У Нясвіжы ў маленькай драўлянай Георгіеўскай царкве прыняў хрышчэнне. Ігар і Фёдар у1990 г. абодва адразу былі прынятыя ў Саюз мастакоў.
Яны вельмі непадобныя адзін да аднаго. Кожны шукае сваё месца ў мастацтве. Вельмі не хочуць быць падобнымі да мяне, і ад гэтага працаваць ім яшчэ цяжэй.
У 1990 г. усёй сям'ёй атрымліваем запрашэнне ад Таварыства германа-савецкай дружбы ў Заходнім Берліне ўдзельнічаць у праграме «Дні Беларусі ў Зах. Берліне» і ў фестывалі «За антыфашызм, супраць нацыяналізму і расізму» з выставай работ. Я крыху раней ужо быў запрошаны на выставу ў цытадэлі Шпандау, арганізаванай Евангелічнай акадэміяй.
Наша выстава экспанавалася ў Радхауз-галерэі ў раёне Райнікендорф. Жонка Людміла была ў нас перакладчыцай. Прымалі нас вельмі цёпла.
Заходні Берлін уразіў усіх бурным шматколерным жыццём. Кожны дзень здаваўся святам. Ужо поўным ходам ішла ў СССР перабудова і адчувалася дыханне свабоды. Усе чакалі вялікіх перамен. Неўзабаве пачалося разбурэнне берлінскай сцяны.
Наведванне музеяў, знаёмства з мастакамі і ўся атмасфера багацця гэтага вялізнага, непадобнага да нашага свету горада натхніла ўсіх нас. Мы прагнулі творчасці.
З нашай выставы былі набытыя па адной карціне ў Ігара і Фёдара і пяць маіх афортаў.
Прыкладна ў 1987—88 гадах зноў наведалі Жыровіцкі манастыр (бывалі там і раней). Мы пражылі там некалькі ціхіх і светлых дзён. Бліжэй пазнаёміліся з іераманахам Філіпам, з якім сябравалі шмат гадоў. У 1989 г. у верасні, калі мне споўнілася 60 гадоў, усёй сям'ёй з'ехалі ў Жыровіцкі манастыр, каб там, у цішыні і спакоі, адзначыць гэтае сямейнае свята.
Заканчваю серыю ілюстрацый да "Евангелля ад Лукі», якое друкавалася на працягу года ў часопісе «Беларусь».
Я ўжо меў новае запрашэнне ад магістрата горада Браўншвейга і Ляндэс-музеума зрабіць персанальную выставу.
Спецыяльна для гэтай выставы завяршаю літаграфіі да «Фауста».
У кастрычніку 1990 г. я з жонкай і Фёдарам і яшчэ трыма музыкамі едзем у Браўншвейг. Выстава экспанавалася ў вялізнай зале старадаўняга манастыра Hinter Aegidien.
У 1991 годзе выходзіць другое выданне «Фауста» і «Атамная станцыя» Халдара Лакснеса. Хацеў зрабіць новыя варыянты, але ў выдавецтве ўгаварылі даць варыянты дыпломнай работы.
Падчас святкавання 1000-годдзя хрысціянства на Беларусі па запрашэнні Мітрапаліта Філарэта адкрыў выставу партрэтаў беларускіх святых і ілюстрацый да Новага запавету. Экспанавалася выстава ў Епархіяльным упраўленні.
Перабудову я прыняў з радасцю і надзеяй. Аднак неўзабаве наступілі расчараванні. Наступіў творчы крызіс. Доўга не ведаў, над чым працаваць. Знаходзіўся ў нейкім вакууме. Шукаў выхад у працы над біблейскай тэмай.
У 1993 годзе зрабіў ілюстрацыі да Новага запавету ў перакладзе А. Клышкі. На жаль, кніга да гэтага часу не выдадзена. Пачаў працаваць над «Песняй Песень». Тэма кахання, гармоніі дала моцны імпульс да творчасці. Трэба было адкрываць для сябе новую тэму і такім чынам новыя рашэнні. Спачатку было вельмі цяжка. Баяўся сысці ў прыгажосць, банальнасць. Але паступова выпрацаваўся стыль лёгкага, як бы пырханне матыля, імправізацыйнага малюнка.
У 1992 г. нечакана атрымліваю запрашэнне наведаць Ісландыю з выставай сваіх прац. Няўжо даўняй мары было наканавана спраўдзіцца? Рыхтаваўся цэлы год. І вось у чэрвені 1993 г. з Людмілай — маёй перакладчыцай і сакратаром —ляцім над Атлантыкай. Усё было як у сне! У Рэйк'явіку прабылі тры тыдні. Жылі на беразе акіяна. Сябры паказалі нам краіну. Вулканы, вадаспады, гейзеры... Але самае цікавае — гэта самі ісландцы: добрыя, гасцінныя людзі.
Я зрабіў у Ісландыі каля 40 партрэтаў і ўсё падарыў сябрам. Падарыў гэтак жа серыю па матывах ісландскага эпасу «Эда», якую зрабіў спецыяльна для гэтай выставы.
На наступны год ісландцы з пакінутых партрэтаў зрабілі выставу «Ісландыя вачыма беларуса».
Моцнае ўражанне аказалі на нас два візіты ў дом Халдара Лакснеса. Вельмі пасябравалі з яго жонкай Аўдур, з якой перапісваемся вось ужо два гады.
Свае ўражанні апісалі і апублікавалі ў газеце «Культура», часопісах «Беларусь» і «Мастацтва».«Сустрэчы з Ісландыяй я чакаў шмат гадоў. Я марыў пра яе з таго далёкага 1959 года, калі скончыў сваю першую самастойную работу —ілюстрацыі да рамана „Атамная станцыя" Халдара Лакснэса. Я адкрыў для сябе дзівосную краіну высакародных, мужных людзей і вялікага самабытнага пісьменніка. Я прачытаў усе перакладзеныя ў нас яго творы, ісландскія сагі, перагледзеў усё, што мела дачыненне да гэтай краіны».
У студзені 1994 г. адкрылі ў мастацкім музеі сумесную выставу «FAMILIA». Доўга да яе рыхтаваліся. З вялікай цяжкасцю выдаў каталог.
У 1994 г. пачаў педагагічную дзейнасць у Еўрапейскім гуманітарным універсітэце, заснавальнікам якога я з'яўляюся. Вяду курс мастацтва графікі. Эканамічныя цяжкасці прымусілі заняцца гэтай дзейнасцю.
Заказаў амаль няма. Выдавецтвы развальваюцца. Работы прадаюцца дрэнна. У 1994 г. выйшла «Найвышэйшая песня Саламонава». Была прэзентацыя ў Нацыянальнай бібліятэцы. Кніга карыстаецца поспехам, і я ёй задаволены.

**1. Чаканне. Туш, пяро. 1953.**
**2. Гордзіеў вузел. Афорт, сухаяігла. 1995.**
**3. Жаночы партрэт у інтэр'еры. Сухая ігла. 1994.**
**4. Акрабаты ў майстэрні мастака. Сепія. 1994.**
**5. Жанчына і крумкач. Афорт. 1993.**


5.

# «Трымайся, **Наташа**!», альбо Новыя ролі для мецца-сапрана



1.

**Алена Балабановіч**

**У дзяцінстве яна марыла быць балерынай, у 10-м класе — навучыцца граць на гітары і стаць другой Жаннай Бічэўскай. Яна кажа, што расла ў атмасферы бязмернай бацькоўскай любові і клопату. Дарэчы, менавіта яе тата пазіраваў скульптару Сяргею Селіханаву, калі той працаваў над помнікам Марату Казею. Яна палюбіла оперу, калі трапіла ў музычнае вучылішча. У кансерваторыі марыла пра Вялікі тэатр, але лёс распарадзіўся інакш. Калі яна спявае рускія рамансы, у гледачоў замірае сэрца — ад чароўнай інтымнай прыгажосці. Сілай і тэмбрам голасу яна дзівіць і на вялікай сцэне. Гаварыць з ёй — адно задавальненне. На кожны этап у жыцці, на кожную сустрэчу — паўжартаўлівая-напаўсур'ёзная гісторыя. У Оперным яна служыць 15 гадоў. Але зусім нядаўна ёй прапанавалі «сыграць» новую ролю ў тэатры. Менавіта пра гэта мы і пагаварылі з лаўрэаткай міжнародных конкурсаў, салісткай оперы Наталляй Акінінай.**

**Загадчыца трупы оперы — менавіта так вас прадставілі роднаму калектыву ў першы дзень працы Вялікага тэатра Беларусі ў новым сезоне. Як вы самі для сябе вызначаеце такую ролю?**

— Гэта роля каардынатара: збор інфармацыі — ад артыстаў, начальнікаў самых розных падраздзяленняў, вядома, мастацкага кіраўніка і дырэктара тэатра — і правільнае яе размеркаванне. Як вы разумееце, гэта кантакты з вялікай колькасцю людзей, якіх я як салістка ведала, але цяпер знаёмімся з імі ўжо ў новай якасці. Напрыклад, Таццянай Шаметавец *(заслужаная артыстка Беларусі, загадчыца трупы балета тэатра. — А.Б.)*, бліскучай танцоркай, я заўсёды захаплялася ў спектаклях «Балеро» або «Карміна Бурана», а цяпер мы паціснулі адна адной рукі як калегі. Што было неверагодна прыемна. Глядзіш ёй у вочы, размаўляеш і разумееш: усё магчыма. Гэта сапраўды вельмі цікавая і насычаная падзеямі прафесія, якая мне ўжо падабаецца. Хоць жыццё, прызнаюся, перакроіць давялося, бо на загадчыка трупы оперы ніхто не вучыць і дыпломаў не выдае. *(Смяецца.)*

**На гэтую прапанову пагадзіліся адразу?**

— Пагадзілася з асцярогай, але пакуль ні разу не пашкадавала. «Так» сказала не адразу, прасіла даць час на роздум. Неабходна было ўнутры выбудаваць сістэму, каб не аддзяліць сябе ад тых, з кім доўгі час была адзіным цэлым. Усё ж такі з артыстамі на сцэне мы і партнёры, і калегі, а зараз у кола маіх абавязкаў уваходзіць наведванне рэпетыцый і саміх оперных спектакляў, а гэта, як ні круці, момант кантролю. Мне давядзецца казаць як прыемныя рэчы, так і не вельмі прыемныя. Будучы салісткай, з пачуцця карпаратыўнай этыкі ніколі не дазваляла сабе зрабіць заўвагу калегу. Цяпер па абавязку службы гэтыя нюансы могуць узнікаць. Але ўпэўнена, іх не будзе вельмі шмат: спевакі ў нас выдатныя!

**Вы кінулі слова, што жыццё давялося перакроіць...**

— Так, змяніць свой графік. Падымаюся я заўсёды рана. Але яшчэ нядаўна дазваляла сабе не спяшаючыся выпіць кубачак кавы, пачытаць кнігу, проста паляжаць і падумаць. Цяпер з усяго ранішняга рытуалу засталася толькі кава. Далей бягу на працу, прычым хутка. Бо загадчык трупы я яшчэ неспрактыкаваны, шмат часу сыходзіць на тое, на што праз некалькі тыдняў, спадзяюся,

мне хопіць пары хвілін. Акрамя таго, кіраўніцтва тэатра дазволіла застацца педагогам у Акадэміі музыкі. У канцы мінулага года пашанцавала: мне прапанавалі гэтую ролю. Атрымліваецца, што 2020-ы стаў для мяне дэбютным адразу ў некалькіх вобразах.

**Казала вам нешта Ніна Казлова, заслужаная артыстка Беларусі, легендарная спявачка, якая 23 гады выконвала абавязкі загадчыцы трупы оперы?**

— Паміж намі ні на секунду не ўзнікла непаразуменне ці недавер. Ніна Іванаўна з уласцівым ёй пачуццём гумару сказала: «Ну, Наташка, трымайся!» Ад мяне ж былі накіраваны да яе выключна словы бязмернай падзякі за ўсё, асабліва — за гатоўнасць дапамагаць.

Вядома, гэта няпросты момант: калі мне прапанавалі гэтую пасаду, першае, што хвалявала, ці застаецца Ніна Іванаўна ў тэатры? Бо менавіта да яе я прыйшла ў калектыў 15 гадоў таму. Але запэўнілі: у яе зараз іншая сфера дзейнасці ў Вялікім, Ніна Іванаўна будзе займацца ветэранамі нашага тэатра (прычым як оперы, так і балета), па меры магчымасці ўдзельнічаць у іх жыцці. Ну і калі я пры сустрэчы ўбачыла яе ўсмешку, яе шчырую радасць за мяне — словы былі залішнія.

**З якімі складанасцямі новай ролі ўжо сутыкнуліся?**


2.


3.

— Яны ўзнікаюць кожны момант. *(Усміхаецца.)* Родныя і блізкія паступова прызвычайваюцца да майго некамунікавання, бо знаходжуся ў тэатры цэлы дзень. Выявіліся і прабелы ў тэхнічных навыках. Пакуль усё раблю павольна і не так спрытна, як хацелася б. Прыходжу да 10-й раніцы з добрымі намерамі — скласці расклад, каб салісты не чакалі яго тыднямі. Але вось, напрыклад, на гадзінніку шэсць вечара, а расклад у мяне не гатовы і не адасланы, хоць заўтра працоўны дзень. Артысты, вядома, ставяцца з разуменнем да майго тэмпу і тэхнічнай недасканаласці. Кантакты і сустрэчы з людзьмі мяне пакуль радуюць. Дарэчы, многія, віншуючы з прызначэннем, пыталіся: чаму я пагадзілася, разумеючы, наколькі складаная гэтая пасада? Шчыра кажучы, тады думала: калі я адмоўлюся, то хто будзе? Калі час выбраў нас. Калі б не адчувала магчымасцей у сваім характары, не ўзяла б такую адказнасць — весці за сабой. Акрамя таго, я прымала гэтае рашэнне не ў апошнія тры дні перад выхадам з адпачынку, а напрыканцы сезона. Ужо тады было зразумела, што но-


4.

вы сезон будзе няпросты, але каб настолькі — і выказаць здагадку не магла.

**Вы не пакінулі сцэну — працягваеце спяваць. Але на пэўны час як салістка ўсё ж такі ўзялі адпачынак...**

— Гэта маё асабістае рашэнне. На агульным сходзе дырэктар тэатра сказаў: тыя людзі, якія не адчуваюць у сабе маральных або фізічных сіл выходзіць на сцэну, могуць узяць адпачынак, каб прыняць пэўныя рашэнні, зарыентавацца ў сітуацыі і знайсці кропку апоры. І я гэтым скарысталася. Таму што сапраўды цяпер не магу спяваць, у мяне не гучыць голас — ад перажыванняў, эмацыйнага стану, нейкай прыгнечанасці, ад таго, што адбываецца ў нашай краіне, ад разумення, што шмат несправядлівага ў адносінах да нашых людзей і нашых гледачоў. Спявак — тонкі інструмент. Калі ты душэўна не аголены, а пакрыты панцырам і бранёй, дык не здолееш перадаць ніякіх пачуццяў гледачу. Так, вялікае шчасце валодаць сабой і трымаць пад кантролем уласныя эмоцыі. Але буду сумленнай: я не справілася ў такой складанай сітуацыі. І больш за ўсё гэта адбілася на голасе, на яго гучанні. Таму што голас — гэта дыханне. А калі ў цябе ўсё сціснута ўсярэдзіне, калі пануе нервовы стан, то


5.

справіцца з фізічнай праявай стрэсу, выкліканым падзеямі на вуліцах і плошчах, не атрымліваецца. Спадзяюся, гэта пройдзе — і я працягну кар'еру спявачкі оперы. Бо гэта адзінае на дадзены момант, што ўмею і люблю рабіць...

**Цяпер часта можна чуць фразу: мастацтва перадусім. І тэатра не павінна датычыць тое, што адбываецца за яго сценамі.**

— Ад рэчаіснасці тэатр не можа быць адарваны, бо мы і ёсць сама гэтая рэчаіснасць. Усе людзі, якія знаходзяцца ў тэатры, не пакідаюць перад дзвярыма службовага ўваходу ўсё тое, што адбываецца, яны нясуць гэта ў храм мастацтва. І сітуацыя склалася не кароткатэрміновая. Мы нібы апынуліся ў расцягнутым ліхалецці. І ўсё ж музыка лечыць. Яна не здымае боль, але дае кароткі продых, калі ненадоўга ты можаш пераключыць сваю ўвагу на нешта іншае. І гэта апраўдвае выхад на сцэну ў дадзенай сітуацыі. Зараз мы можам даць людзям магчымасць трохі зменшыць душэўны цяжар і аслабіць гэты груз, даць глыток свежага паветра. Каб удыхнуць — і жыць далей.


6.

**У канцы мінулага года вы дэбютавалі і ў ролі педагога ў Акадэміі музыкі.**

— Калі мне прапанавалі, адразу адказала «не!». Бо ніколі вакальнай педагогікай не займалася, нават прыватным чынам. Але ў Таццяны Цыбульскай, загадчыцы кафедры спеваў Акадэміі музыкі, атрымалася мяне ўгаварыць, закрануўшы тонкія струны душы. *(Смяецца.)* Так, у дыпломе ў мяне напісана, што магу выкладаць. Але павінна была зразумець сама, ці спраўлюся. І калі пачала займацца з дзяўчатамі, настройвала іх на тое, што, магчыма, мы ненадоўга будзем удасканальвацца ў вакале. Адкрыта казала: я неспрактыкаваны педагог, досвед працы ў мяне ёсць толькі ўласны, і калі ўбачу, што нічога не магу даць, то не буду працаваць у Акадэміі. Бо галоўнае ў прафесіі вакальнага педагога — не нашкодзіць. Цяпер не шкадую ні секунды, што пагадзілася.

**І зноў жа ў зусім няпросты час вы пачалі навучаць студэнтаў вакалу...**

— Так, часта гучыць словазлучэнне «няпросты час». Але, сапраўды, здавалі мы экзамен у «ваенна-палявых умовах». Вясной перайшлі на дыстанцыйнае навучанне. І я мела вясёлкавыя надзеі, што дзяўчаты або будуць прыходзіць да мяне дадому, або сучасныя тэхналогіі нам у дапамогу. Памятаю, павесіла ў сваім пад'ездзе аб'яву для суседзяў, маўляў, вам давядзецца тры разы на тыдзень на працягу трох гадзін слухаць оперныя арыі ў выкананні студэнтаў Беларускай акадэміі музыкі. Усе смяяліся і асаблівых прэтэнзій не выказвалі. Але нічога не атрымалася. З-за «кароны» займацца разам было небяспечна, а дыстанцыйна — немагчыма. Ні адзін мэсэнджар, ні адна праграма нам не дапамагалі: немагчыма было злавіць рытм, тэмбр пастаянна губляўся, я не ўсё магла кантраляваць як педагог, а дзяўчаты не ўсё маглі выканаць так, як я прасіла, — у поўны голас: у іх за сценкай таксама знаходзіліся суседзі. Але як толькі нас пусцілі ў акадэмію, мы знайшлі клас і канцэртмайстра, хутка ўвайшлі ў форму і здалі іспыт. Адну маладую спявачку я ўжо выпусціла, дзве дзяўчыны сапрана ў мяне засталіся, вось чакаю яшчэ адну — з тых, хто толькі паступіў.

**Вы сказалі, што галоўнае ў прафесіі педагога — не нашкодзіць...**

— Так, да цябе прыходзіць чалавек з голасам, і ты бярэш на сябе адказнасць з ім займацца. Не будзем хітраваць, нямала прыкладаў, калі педагог не змог знайсці падыход да вучня, а голас у маладога спевака быў цудоўны. Гавораць пра беларускую вакальную школу, аднак, мне здаецца, яна знаходзіцца ў перыядзе трансфармацыі. Так, мы бачым вынік: маладыя вакалісты прыходзяць у наш тэатр, заваёўваюць сцэны іншых краін. Але праблему бачу ў самім паступленні. У мой час менавіта творчы экзамен вырашаў, ці будзе абітурыент вучыцца ў творчай ВНУ. Цяпер балы і па спецыяльнасці, і па іншых прадметах сумуюцца — і маладыя людзі з выдатнымі галасамі могуць гэтае рэшата і не прайсці. Зразумела, без голасу ў Акадэмію музыкі не прымаюць. Але на вакальным аддзяленні павінны рыхтаваць у першую чаргу сольных выканаўцаў опернага або камернага профілю, інакш кажучы, у тых, хто паступае, павінен быць голас — моцны, з прыгожым тэмбрам. А на працягу пяці гадоў педагог з вучнем працуюць над тым, каб голас палепшыць. А калі голасу не хапае? Так, чалавек спявае нядрэнна, але, магчыма, яму трэба параіць ісці на харавое аддзяленне, не на вакальнае. Не хацела б, каб гэта прагучала жорстка і кагосьці пакрыўдзіла. Я патлумачыла сістэму ў цэлым. У мінулым крытэрыі ацэнкі будучых вакалістаў былі вышэй, цяпер яны размытыя.

**Вернемся назад. Стаць спявачкай было вашай марай дзяцінства?**

— Абсалютна не! Не паверыце: хацела быць балерынай. Мы жылі ў непасрэднай блізкасці ад Вялікага тэатра — і мама заўсёды імкнулася адвесці нас з сястрой на той ці іншы балет. Менавіта на балет. Пра оперу я даведалася нашмат пазней. Да гэтага часу памятаю нашы пераднавагоднія культпаходы на «Шчаўкунок». Раней балет заўсёды давалі днём 31 снежня, і мы не прапусцілі ніводнага гэтага прадстаўлення. Прыгожа апраналіся, накідвалі кажушкі, абувалі валёнкі і ўтрох — мама, сястра і я — ішлі ў Вялікі тэатр. Музыка Чайкоўскага стварала чараўніцтва: з цудоўным святам Новага года ў мяне да гэтага часу адзіныя асацыяцыі — «Шчаўкунок», мама і радасць.


7.

**Але гэта вы яшчэ глядач у тэатры, а як пачыналі шлях на яго сцэну?**

— Спачатку мне неверагодна пашанцавала са школай: яна аказалася з музычным ухілам. У той час, як усе дзеці, якія жадалі сюды трапіць, праходзілі праслухоўванні і сумоўі, я была размеркаваная адразу ж — па «тэрытарыяльным прынцыпе». У 1-м класе да мяне падышлі выкладчыкі і спыталі: «Дзяўчынка, на якім інструменце ты хацела б іграць?» Усе мае аднакласнікі называлі скрыпку, я вырашыла вылучыцца і адказала: «Піяніна». Абсалютна шчаслівая прыбегла дамоў, паведаміла бацькам, маўляў, з гэтага дня хаджу не проста ў школу, а ў музычную, і нам тэрмінова трэба купляць фартэпіяна. І з піяніна «Беларусь» не развіталася да гэтага часу. Больш за тое, вельмі хачу яго перавезці сюды, у тэатр.

**І ўсё ж такі вы сталі опернай спявачкай...**

— Я марыла быць Жаннай Бічэўскай. Але з маімі бацькамі пра гэта не магло быць і гаворкі. «Спачатку атрымай адукацыю!» — казалі яны. Я адкры-



1. Кашчэеўна. «Кашчэй Бессмяротны».
2. Лола. «Сельскі гонар».
3. Падчас канцэрта.
4. У ролі Марфы. «Хаваншчына».
5, 6. Трэцяя жонка. «Сіняя Барада і ягоныя жонкі».
7. Марфа. Васіль Кавальчук (Дасіфей). «Хаваншчына».
8. Графіня. «Пікавая дама».

*Фота з архіва Вялікага тэатра Беларусі.*

8.

ла даведнік для абітурыентаў, і мяне задаволілі толькі ўступныя экзамены ў музычнае вучылішча. Пра гэта я і абвявіла маме з татам. «Але ў цябе няма голасу!» — пачалі яны. «Ёсць!» — заявіла я. Тады яны пайшлі на размову да нашай суседкі — музыказнаўцы кансерваторыі Валянціны Антаневіч. Для мяне яна заўсёды была цёця Ляля. Бацькі з парога закрычалі: «Ляля! У нас у сям'і гора! Наташа вырашыла, што будзе паступаць на вакальнае аддзяленне музычнага вучылішча!» Цёця Ляля красамоўна паправіла акуляры і сказала: «Тады трэба праслухацца». І дамовілася з Адамам Мурзічам *(заслужаны работнік мастацтваў, мастацкі кіраўнік Музычнага тэатра, больш за 30 гадоў узначальваў аддзяленне сольных спеваў Мінскага музычнага вучылішча імя Глінкі. — А.Б.)*. Педагог у хоры параіла мне праслухацца з песняй «Садовница, все знают тебя...». І з гэтым матэрыялам я і прыйшла да Мурзіча. Устала перад ім і заспявала. Але трэба ведаць Адама Асаманавіча, уяўляць яго пародзісты твар, постаць і выраз, калі ён наогул не разумее, што адбываецца. Стаіць дзеўка і нешта там мямліць у сапранавай танальнасці. Калі я скончыла свае тужлівае спевы, ён спытаў:

— А што вы спяваеце дома?

— «По Дону гуляет казак молодой...»

— Калі ласка, пачніце...

І я праспявала акапэльна ўсе 32 куплеты. Твар Адама Асманавіча расквітнеў: «Мяркуючы па ўсім, у вас вельмі рэдкі голас — мецца-сапрана. Схадзіце да фаніятра і лічыце, што вы паступілі».

**Пасля вучылішча і акадэміі вы не адразу прыйшлі ў Вялікі тэатр.**

— Шлях быў няпростым і доўгім. У Акадэміі музыкі, вядома, ладзіліся самыя розныя конкурсы. Падчас аднаго з іх да мяне падышоў Сяргей Картэс і прапанаваў прыйсці ў Оперны тэатр салісткай. Але я не звярнула ўвагу на прапанову дырэктара. Мой педагог, напэўна, з самых лепшых намераў пераканала мяне і бацькоў: нельга ісці на 3-м курсе ў Оперны тэатр, там мой голас могуць проста «зламаць», я страчу прафесію. І калі мяне згодныя ўзяць цяпер, то, напэўна, возьмуць на 5-м курсе. Але як бы не так! Цяпер у мяне ніякай крыўды, вядома, няма. Усведамляю, што цалкам вінаватая сама. Тады я трапіла ў музычную капэлу «Санорус», дзе прапрацавала сем шчаслівых гадоў. Дзякуй Аляксею Шуту, што ён, калі пачуў мой голас, дапамог яго захаваць і развіць.

У пэўны момант пайшла ў Акадэмію музыкі — ілюстратарам, дапамагаць навучэнцам асвойваць прафесію канцэртмайстра. Звычайна ў ілюстратара ёсць пэўны спіс твораў, таму на іспытах, як правіла, гучыць усё адно і тое ж. У мяне ж было жаданне вучыць новае, я з радасцю дакраналася да самых розных твораў, пачынаючы ад беларускіх кампазітараў, якія сталі ўжо класікамі, і заканчваючы сучаснымі. Лёс звёў мяне з бліскучымі піяністамі і педагогамі. Адна з іх — Ларыса Талкачова, яна паўтарала, што ў мяне цудоўны голас і я павінна працаваць у тэатры. Але я адчувала, што цалкам рэалізавалася ў вакальным плане. Тады ў Вялікім ішла пастаноўка оперы Мусаргскага «Хаваншчына», рэжысёрам выступала Маргарыта Ізворска-Елізар'ева. Ларыса Сямёнаўна з'яўлялася галоўным канцэртмайстрам Опернага і часам запрашала сваіх студэнтаў у тэатр, каб займацца. Ну і я прыходзіла, вядома. Аднойчы яна сказала мне: «Не сыходзь, зараз скончыцца рэпетыцыя — пойдзем на праслухоўванне. Карона з цябе не зваліцца».

Ведаеце, калі няма асаблівага жадання, усё заўсёды атрымліваецца. Я спакойна праспявала арыю Марфы з «Хаваншчыны», затым — Сантуцы з «Сельскага гонару». Мяне папрасілі вывучыць партыю Марфы цалкам, што я зрабіла ў максімальна кароткія тэрміны — за 15 дзён — і атрымала запрашэнне прысутнічаць на рэпетыцыях у якасці вольнага слухача: калі раптам з'явіцца неабходнасць — скарыстацца гэтай сітуацыяй. Ніхто нічога не паабяцаў, гэта ўспрымалася як своеасаблівая стажорская міні-група для аднаго чалавека. Для мяне гэта было шчасцем. А калі пачалася праца з дырыжорам Генадзем Праваторавым — вось тады вельмі моцна захацела стаць опернай спявачкай.

**Што цяпер для вас Вялікі тэатр Беларусі, у якім вы служыце вось ужо 15 гадоў?**

— Больш, чым дом. Больш, чым сям'я. Асабліва цяпер, калі я стала загадчыцай трупы оперы.

# БЕЛАРУСКІ **АНДЭГРАЎНД** 1960–1970-Х ЧАСТКА I

**Віктар Сямашка**

**Самыя наватарскія, рэвалюцыйныя, бескампрамісныя рэчы заўжды ў андэграўндзе. Калі ў 1960—1970-х на паверхні беларускай песеннай культуры стаялі ВІА «Песняры», «Сябры» ды «Верасы», ад масавага слыху хаваўся вялізны пласт альтэрнатыўных музыкаў. У серыі артыкулаў паспрабуем аднавіць страчанае звяно з гісторыі айчыннай культуры праз сведчанні саміх неафіцыйных герояў таго часу, значная частка з якіх ужо адышла ў лепшы свет. Распачнём з тых дзён, калі ўпершыню ў Беларусі бясстрашныя шаснаццацігадовыя юнакі зайгралі рок-н-рол. Вяртаемся на шэсць дзесяцігоддзяў назад.**

### «ВАРОЖЫЯ ГАЛАСЫ»

Не сакрэт, што СССР, у які тады ўваходзіла і Беларусь, практыкаваў палітыку самаізаляцыі. Але калі па ўсім свеце пайшла хваля бітламаніі, калі паслядоўнікі ліверпульскай чацвёркі ўзніклі ў Чэхіі, Венгрыі, Польшчы, супрацьстаяць такому націску не магла ніякая жалезная заслона. Прычым ключавую ролю сыграла радыё. Сведчыць былы бубнач «Золотых яблоков Солнца», а цяпер протаіерэй Ігар (Карасцялёў): «Замежныя станцыі былі заглушаныя. Адзін гул стаяў. Аднак мы неяк вылоўлівалі, напрыклад, "Бітву тытанаў" на Radio Luxembourg. Звычайна гэтая праграма выбірала два супервядомыя гурты, а слухачы вызначалі, хто з іх лепшы».

Гітарыст ансамбля «Пингвины» Андрэй Плясанаў прыгадвае яшчэ дзве хвалі: «Можна было слухаць вельмі заглушаныя BBC World Service і Voice of America, нешта даносілася. А гурты з Польшчы Czerwone Gitary, Niebiesko-Czarni, Czerwono-Czarni гучалі на сярэдніх і доўгіх хвалях. На гэтых польскіх музыках я выхоўваўся, бо гэта быў славянскі рок». Да таго ж плыты польскіх ансамбляў траплялі і ў вольны продаж. Гітарыст Яўген Барышаў з гурта «Паляне» называе шэраг венгерскіх калектываў: «Тамтэйшыя гурты былі вельмі моцныя, на ўзроўні ўсіх еўрапейскіх: Locomotiv GT, Omega, Scorpio, Illes».

Пералік замежных станцый працягвае гітарыст ансамбля «Алгоритмы», які арганізаваўся ў 1965-м, Яўген Канавалаў: «Шведскае, пражскае радыё добра слухаліся. Апошняе транслявала гітарную чэшскую музыку. На тым і вучыліся». Генадзь Старыкаў, які ў тым жа 1965-м стварыў гурт «Индексы», дадае: «На Voice Of America мы слухалі "Jazz Hour" з Уілісам Кановерам. Не прапускалі "BBC Top-12". Ну, і Deutsche Welle». Не стаў выключэннем і Юрый Антонаў. У 1964-м тады яшчэ жыхар Мінска ўпершыню пачуў The Beatles, якія



2.


1.

перавярнулі ўсё жыццё: «Да заходняй музыкі прыслухоўваліся, канешне. Слухалі і радыёстанцыі. "Спідола" быў тады самы папулярны прыймач, рыжскі. Што было тады модна, тое мы і слухалі».

Акрамя «варожых» радыёстанцый, запісы з якіх хадзілі па руках на бабінах і рэнтгенаўскіх здымках, у Беларусь пераважна праз Польшчу траплялі і арыгінальныя вінілавыя кружэлкі. Яўген Барышаў сведчыць: «Калі я вучыўся ў Беларускім політэхнічным інстытуце, то ў нас былі студэнты-замежнікі. Вось яны прывозілі свежыя, вельмі свежыя пласцінкі. Мы ім нават замаўлялі». У сваю чаргу, Валерый Дайнека — напрыканцы 1960-х удзельнік гурту «Менестрели» — называе кошты: «У сярэднім адна кружэлка каштавала 30 рублёў, а з месячным акладам у 120 рублёў гэта даволі дорага. А калі табе прывозяць 10 пласцінак? Натуральна, хадзілі нейкія балгарскія перадрукоўкі, чэшскія і польскія — такія прасцей было набыць. Яны каштавалі 2 рублі ці 1 рубель 90 капеек, як "чарнілы"».

Камусьці дапамагалі сваякі з-за мяжы, дасылаючы плыткі поштай, а камусьці — адзінкі-калекцыянеры. Як, напрыклад, Мікалай Такуноў ці мастак Алег Хахлоў, якія дзяліліся сваімі запісамі — рокавымі, джазавымі… Маладыя музыкі з прагай усмоктвалі новую інфармацыю. Пазней гэтую справу паставілі на камерцыйную аснову браты Рабіновічы. Аднак іх шыкоўны аўдыязбор праз пэўны час быў канфіскаваны і папоўніў адзіную ў Беларусі нотную бібліятэку, што цяпер на Партызанскім праспекце ў Мінску.

**«АНДЭГРАЎНДНАЯ» ФІЛАРМОНІЯ**

У 1966-м згаданы Юрый Антонаў ужо граў песні забароненых «бітлоў» у філарманічным ансамблі «Тоника». Праўда, творы Ленана-Макартні гучалі ў рускамоўным варыянце. Тое ж практыкаваў Уладзімір Мулявін, сабраўшы ў 1968-м калектыў «Лявоны», які адаптаваў на свой манер «Yesterday» і «Ob-la-di-Ob-la-da» ды выконваў іх на танцах.

Аляксандр Ціхановіч, у 1960-я басіст у групе «Факиры»: «Беларуская філармонія лічылася, так бы мовіць, андэграўнднай. Яна была заўжды на вастрыні, бо ў нас меліся выдатныя калектывы, выканаўцы, якія цягнулі за сабой. У Беларусі дазваляліся нейкія эксперыменты. І выступаючы на конкурсе артыстаў эстрады ці яшчэ дзе, усе ведалі: калі беларусы прыехалі — гэта будзе вельмі моцна, вельмі сур'ёзна».

Шмат у чым Мінск тады абганяў Маскву. Гэтае меркаванне падтрымлівае гітарыст ансамбля «Тоника» Сяргей Молеў: «У той час, я лічу, Расія яшчэ да нас не дарасла. Калі мы гралі на курортах Чорнага мора, Андрэй Макарэвіч ды іншыя былі яшчэ маладыя». Дапаўненне ад віртуоза скрыпкі і гітары Уладзіміра Угольніка: «Мы не прызнавалі ніякіх гэтых "Весёлых ребят", тыя гурты, што ўзнікалі ў Маскве, бо ўзровень у іх быў, скажам мякка, нізкі. Я помню, калі "Весёлые ребята" мелі канцэрт у нашай філармоніі, то гралі некалькі рэчаў з "Бітлз". Прычым знята было неакуратна, няякасна. І калі ў мёртвай цішыні пасля выканання "Help!"» пачуліся крыкі: "Гітарыст, грай, як напісана!" — ім сур'ёзна стала не па сабе. Яны лічылі, што трапілі ў поўную правінцыю, а тут публіка ўжо ўсё чула».

**ГРОДЗЕНСКАЯ «ДЫЯСПАРА»**

Цягам 1960—1970-х Беларусь заставалася больш прагрэсіўнай у плане музычнага мыслення, калі браць увесь Саюз. Яўген Барышаў лічыць: «Немалаважную ролю ў гэтым сыгралі дружныя хлопцы з Гродна, якія вучыліся ў мінскіх ВНУ. Гродзенская "дыяспара" была вельмі моцная».

Музыка з Гродна Аляксандр Сільвановіч падтрымлівае: «Мы мелі магчымасць глядзець польскае тэлебачанне. У той час нават бачыў адну гадзінную перадачу "Mania Beatles". Гэта было нешта надзвычайнае! Ніхто паверыць не мог, што магло быць такое». Алесь кінуў вучыцца на скрыпцы і у 1966-м пачаў самастойна авалодваць гітарай. Некаторыя акорды ён браў так, як ніхто, і вынайшаў сваю манеру ігры, па гуку блізкую да скрыпічнай. У апошнім класе школы Сільвановіч стварыў свой першы ансамбль. А па начах — з поўначы да пятай раніцы — наваспечаны гітарыст праз прыймач «Беларусь» працягваў слухаць праграмы Radio Luxembourg. Тым больш што на гэтай хвалі Аляксандр мог пачуць і свайго земляка Чэслава Выдржыцкага. Таго напрыканцы 1950-х выключылі з Гродзенскай музычна-педагагічнай вучэльні, ён разам з сям'ёй з'ехаў у Варшаву і стаў пазней рок-зоркай еўрапейскага маштабу пад псеўданімам Немэн.

Менавіта ў Гродна ў 1964-м адбыўся адзін з першых у Беларусі рок-н-рольных выступаў. Месцам гістарычнае падзеі стала актавая зала школы №10. Безназоўны гурт таемна падчас перапынку ў школьным вечары вынес на сцэну апаратуру і інструменты. Калі адкрыліся кулісы, хлопцы гучна зайгралі рок-н-рол і паспелі выканаць усяго з паўтары песні. Бо падчас другой іх ужо зганялі са сцэны камсамольцы. Удзельнікамі таго гурта былі дзевяцікласнікі Міхал Якімчук і Аляксандр Саўчыц. Апошняга потым выключылі са школы акурат падчас выпускных іспытаў. Нягледзячы на абставіны, музыкі працягвалі граць, назваўшы сябе «Гарадняне». У складзе меўся клавішнік Уладзімір Кандрусевіч з той жа вучэльні, з якой выключылі Чэслава Выдржыцкага.

Уладзімір сведчыць: «Калі я паступіў у вучэльню, ужо тады сапраўды ў нас з'явіліся нейкія звесткі пра Beatles. У нас дома стаяў радыёпрыймач, і я на ім рысачкамі пазначыў цікавыя радыёстанцыі. Я памятаю той першы выступ у школе. Адзін з хлапцоў на віяланчэлі граў, але выкарыстоўваў яе як кантрабас. Другі граў на гітары, а я на піяніна. Яны папрасілі мяне акампанаваць. І для мяне гэта было такое адкрыццё, усплёск эмоцый! Эмацыйны складнік я вельмі добра запомніў».

Пасля таго канцэрта віяланчэль усё ж вырашылі замяніць самапальнай бас-гітарай. Самыя тоўстыя струны для яе знялі з піяніна. «Граць на такім інструменце — гэта геройства ў самым прамым сэнсе, бо вельмі цяжка было прыціснуць струны да грыфа, і пальцы нашага бас-гітарыста пастаянна крывавілі», — успамінае Уладзімір Кандрусевіч. Яшчэ пазней Міхал Якімчук набыў за 180 рублёў фірмовы нямецкі бас. Праўда, прыватнік-прадавец перад тым папрасіў Міхала трохі пакленчыць і паканькаць.

Наогул у здабыванні прафесійных інструментаў «Гарадняне» кіраваліся ніцшэанскім


● Лесоводы наступают на пустыню
● Смотр работ народных умельцев
● В дни студенческих каникул
● Труд по истории отечественной математики

СЕВ ПО СНЕГУ

ТАШАУЗ, 4. (По телефону). Необычное для Туркмении ...

И. ПАСЕВЬЕВ.

Снова в гости на Север

ТЮМЕНЬ, 4. (Корр. «Правды»). ...

3.

прынцыпам «мэта апраўдвае сродкі». Каб зарабіць грошы, музыкі пракладвалі вузкакалейную чыгунку і разгружалі вагоны. Уладзімір Кандрусевіч расказвае выпадак у 1965-м: «Пайшлі разгружаць вагон з 40 тонамі крэйды. Спачатку, калі адчынілі дзверы ды ссыпалі груз, гэта было лёгка. Але праз 15-20 хвілін, калі ўвесь гэты пыл падняўся ўгару, стала невыносна. Праўда, нас падтрымлівалі нашыя сябры. Яны прыйшлі ды гэтай крэйдай распісалі ўвесь вагон назовамі ансамбляў: усялякімі The Lovin' Spoonful, The Searchers… І калі мы ўрэшце разгрузілі вагон, прыйшоў брыгадзір і кажа: "Пакуль вы гэта не змыеце, я вам нічога не дам". А абяцаў ён нам па 10 рублёў».
Рэпетавалі «Гарадняне» ў бамбасховішчы. Узмацняльнікаў не мелася, таму падключалі электрагітары ў радыёпрыймачы, дынамікі якіх рэгулярна псаваліся, не вытрымліваючы драйву. Выступалі ў мясцовым клубе будаўнікоў, на танцпляцоўцы ў парку, калі адпачываў аркестр. А таксама ў вельмі экзатычных месцах: летам на пляжы, а ўзімку ў парніку пад шкляной столлю. У 1966-м хлопцы выйгралі першы гарадскі конкурс маладзёжных ансамбляў, такім чынам часткова легалізаваўшыся. Кандрусевіч згадвае: «Калі ўжо школы сталі нас запрашаць на вечары, гэта штораз з'яўлялася падзеяй гарадскога маштабу. Бо ўся моладзь збіралася на нашай рэпетыцыйнай кропцы і лічыла за шчасце паднесці, напрыклад, провад ад гітары, ці калонкі, ці ўзмацняльнік. Натоўпам ішлі праз увесь горад, і атрымлівалася нейкае свята».

**ПІЯНЕРЫ НОВАГА ЛАДУ**

Што ж тым часам адбывалася ў іншым буйным горадзе Заходняй Беларусі? У Брэсце жыў хлопец, якога звалі Пётр Вярлыга. Музыкай ён займаўся з дзяцінства, граў на акардэоне, а ягоны бацька-вайсковец — на мандаліне і скрыпцы. Пятро згадвае: «Першая гітара ў мяне з'явілася ў 1963–64-м. Гэта адбылося ў Польшчы. Свянтошуў — гэтак называўся ваенны гарадок. Там у Доме афіцэраў граў аркестр, у якім ну такі быў выдатны гітарыст! Я з ім пазнаёміўся. Гітары ў тыя часы былі традыцыйныя, сямiструнныя, але ягоны інструмент адрозніваўся іншай колькасцю струн. Электрычная гітара ў той час за мяжой — гэта ўжо нармальная з'ява была».
У выніку Вярлыга вярнуўся ў Брэст з падараванай гітарай і стаў адным з першых, хто прынёс у маладзёжны асяродак Беларусі шасціструнны інструмент. Разам з тым юнак прыхапіў з сабой самыя сучасныя мелодыі, якія пачуў на польскіх радыёстанцыях: Beatles і Rolling Stones. Акрамя таго, у Легніцы ды Уроцлаве ён набываў пластмасавыя паштоўкі з запісамі гэтых гуртоў, якія выходзілі ў Польшчы рэгулярна і вельмі аператыўна. У родным горадзе юнак стварыў школьны ансамбль. Безназоўны гурт стаў выступаць на розных імпрэзах і аднойчы нават завітаў з канцэртамі ў Польшчу, дзе трапіў на тэлездымкі. Трансляцыю бачылі і ў Брэсце. Бэнд-лідар кажа: «Калі далі мне слова, улічваючы, што я чатыры гады пражыў у Польшчы, я, натуральна, прамовіў свой спіч на польскай мове».
Брэстаўчанін Пятро Вярлыга прыгадвае сваё знаёмства з мінчанінам Генадзем Старыкавым на коўзанцы: «Гітару я заўжды з сабой насіў. Падышоў хлопец, маладзейшы за мяне. Мы ў адной школе вучыліся. Стаў разглядваць. Кажа: "Я таксама граю на гітары, але ў цябе зусім не тыя акорды. Што гэта ўвогуле такое?" І я яму расказаў, як мне калісьці польскі музыка, што вось гэтак яна строіцца: мі-сі-соль-рэ-ля-мі. А ў яго тады яшчэ сямiструнная гітара была. Пазнаёміўшыся, мы пасля разам пад вокнамі сімпатычных дзяўчат песні гарланілі». Старыкаў жа пачаў граць рок-н-рол яшчэ школьнікам у 1965-м, група звалася «Индексы». «У дзве сола-гітары мы гралі — я і Саша Міхадзюк — на тонкасуконным камбінаце на танцах. Прычым даволі прыгожы рэпертуар: Sputniks, Shadows...» — зазначае Генадзь.
Наконт наладжвання гітары тады часцяком здараліся дзіўныя сітуацыі. На гітару пераходзілі не толькі скрыпачы, але і піяністы. Такіх нават было больш. У іх ліку Аляксандр Гаўрыловіч з гурта «Шпакі»: «У дзявятым класе паехаў да дзеда і знайшоў гітару. Грыф асобна, рэзанатар асобна. Склеіў, нацягнуў струны і нават не ведаў, які строй мусіць быць. Прыдумаў свой, і ўся наша вуліца менавіта пад гэты строй цэлы год спявала. Потым, калі ўбачыў прафесійных музыкаў, давялося пераладжвацца. А першы вопыт электрычнага гуку ў мяне быў, калі я высунуў з набытай бацькам радыёлы гуказдымальнік, прыклаў яго да струны сваёй акустычнай гітары, тарганух — і гэта ж фантастыка была! Шчасце!» Успамінамі дзеліцца гітарыст «Шпакоў» Вячаслаў Чыжэўскі: «У двары нашага дома ў Мінску цэлая вытворчасць была наладжаная. Мы самі рабілі гітары: з дошак выразалі корпус, грыф, ставілі гуказдымальнікі... Музычныя інструменты вельмі дарагія былі, ды і амаль не з'яўляліся ў продажы. Першай гітарай, якую мой брат Анатоль набыў, стала Eterna. Яна каштавала па тых часах 233 рублі — гэта тады былі вялізныя грошы».
Чаму ў цэнтры сталіцы былі абарваныя трубкі тэлефонных аўтаматаў, тлумачыць лідар гуртоў «Весёлые лисы» і «Аргонавты» Уладзімір Спірыдовіч: «Усе пачыналі абсалютна аднолькава. То-бок замест гітарных раз'ёмаў — запалкі. Узмацняльнікі ва ўсіх школах меліся стандартныя — завода "Кинап". Дарэчы, вельмі няблага гучалі, таму што гэта быў лямпавы ўзмацняльнік кілаграмаў з 16 вагой, такая калоначка на два дынамікі. Як рабілі гуказдымальнікі? Абрывалі трубкі ў гарадскіх тэлефонаў, адтуль даставалі электрамагнітныя катушкі. З той жа прычыны попытам у крамах "Умелые руки" карысталіся танкісцкія шлемы».

**«ДАЕШ ЧЫЖЭЎСКАГА!»**

У 1965-м Пятро Вярлыга пераехаў у Мінск і хутка ўліўся ў мясцовую музычную тусоўку. Адбылося тое проста: аднойчы ён пачуў у парку Горкага знаёмыя «бітлоўскія» матывы. «Граюць хлопцы. Я падышоў да іх ціхенечка, праверыў, ці ладзіць мая гітара з імі, ці не. І нічога не кажучы, стаў падыгрываць, падпяваць, і гэтак здорава атрымалася! Гэта былі Анатоль Чыжэўскі, Лымараў і брат Толіка Вячаслаў», — успамінае Пятро. Услед за ім названы Анатоль прыгадвае звыклы тусовачны маршрут: «Працяглы дзень быў як стагоддзе! Мы чакалі, хутчэй бы ўжо прачнуцца. Традыцыйна пачыналі наш круіз ад кавярні "Весна" па Ленінскім праспекце ля Галоўпаштамта да Круглай плошчы і назад. І гэтак мы курсавалі разы два, а мо і тры за вечар. З гітарамі, у строях, патлатыя, спявалі... Парк Горкага, безумоўна, для нас быў родным домам. Там былі ўсе лаўкі вядомыя, усе месцы. Музыкі збіраліся — і чыстата, і нейкі такі драйв ад творчасці ішоў. І я разумеў, што гэта вялікая справа».
Такім чынам утварыўся ансамбль кінатэатра «Пионер», паслухаць які збіралася моладзь з усёй сталіцы. Гукавы ўзмацняльнік музыкі пазычалі ў школьным фізкабінеце. У гэты ж час — вельмі дарэчы — бацька падараваў Пятру салідную чэшскую гітару. Ён апісвае «піянерскі» рэпертуар: «Нешта мы спявалі з таго, што чулі па радыё. Мы тыя тэмы запісвалі на магнітафон, падбіралі ды выконвалі. Штосьці і сваё стваралася». Анатоль Чыжэўскі ўдакладняе: «Спачатку мы месціліся ў Палацы культуры трактарнага завода, рэгулярна граючы ў "Пионере". Паступова кінатэатр стаў ужо нашай базавай кропкай, як чыкагскі Cotton Club для джазавых людзей. Мы базаваліся на англійскай поп-музыцы, амерыканскай... Канешне, Beatles, Stones... Мы ўсё перайгралі. І інструментальныя ўсялякія рэчы, якія толькі можна было знайсці, сёрф... Але ў нас былі праблемы з дырэктарам, бо людзі не глядзелі кіно, а слухалі нас».
Ансамбль кінатэатра «Пионер» у 1966-м сам паўдзельнічаў у здымках і агучванні фільма «Саша-Сашенька» — даволі сюррэалістычнай маладзёжнай камедыі «Беларусьфільма». Падчас здымкаў Пятро Вярлыга навучыў граць на гітары расійскую кіназорку Льва Прыгунова. Скразной музычнай тэмай у стужцы стала кампазіцыя румынскай групы Sincron «Cimpia sub luna» («Спытай узыходзячы месяц»). Гэтую папулярную тэму ансамбль Чыжэўскага з Вярлыгам выконваў і падчас выступаў у «Пионере».
Анатоль Чыжэўскі і згаданы на пачатку Яўген Канавалаў у сярэдзіне 1960-х лічыліся лепшымі гітарыстамі мінскага андэграўнду. Паводле легенды, у Чыжэўскага дома на сцяне вісеў плакат «Даёшь Коновалова!», а ў Канавалава адпаведна — «Даёшь Чижевского!». Анатоль гаворыць: «У яго быў вельмі класны калектыў, мегапапулярны сярод нашай сталічнай тусоўкі. Мы з Канавалавым вельмі сябравалі. Сустракаліся ў тым жа парку. І адзін аднаму гралі. Я захапляўся ягонай тэхнікай, а ён маімі рокавымі "мулькамі"». Напрыканцы дзесяцігоддзя Чыжэўскі з'ехаў у Ленінград, дзе ўвайшоў у склад ВІА «Поющие гитары», а затым «Дружба» з Эдзітай П'ехай.

*Працяг будзе.*

Лондан — Варшава — Мінск







**1. Агульнае фота мінскіх гастралёраў з газеты «Тюменский комсомолец». Крайні злева Яўген Канавалаў.**
**2. Вокладка інтэрнэт-рэлізу з першымі запісамі «Алгоритмов».**
**3. Зацемка з газеты «Правда». 1969.**
**4. Валерый Дайнека (другі справа) і «Менестрели».**
**5. «Алгоритмы»: В.Ксяндзоў (клавішныя), Пятро Вярлыга (гітара), М.Голад (бубны).**
**6. Пятро Вярлыга і Леў Прыгуноў, кадр з фільма «Саша-Сашенька».**
**7. ВІА «Тоника». Кадр з тэлефільма «Чаму ж нам не пець!..». 1968. Віктару Вуячычу акампануе ўнікальны склад (злева направа): Марк Шмелькін (бубнач ВІА «Тоника», будучы ўдзельнік «Песняроў»), Юрый Антонаў (гітара), Пятро Вярлыга (рытм-гітара), Алег Жукаў (бас-гітара, ВІА «Тоника», будучы паэт-песеннік).**
**8. Сола-гітарыст ансамбля «Алгоритмы» Яўген Канавалаў з Мінска.**









# Пер, тролі і **паратунак**

## НОВАЯ ВЕРСІЯ БАЛЕТА ЭДВАРДА ГРЫГА Ў ВЯЛІКІМ ТЭАТРЫ

**Таццяна Мушынская**

**На пачатку верасня Нацыянальны тэатр оперы і балета адкрыў свой чарговы, 88-ы сезон. Адкрыў прэм'ерай, спектаклем «Пер Гюнт» на музыку Грыга. Пастаноўка выклікала вялікую цікавасць культурнай грамадскасці. Зрэшты, для таго мелася шмат прычын. І тое, што такая назва вельмі даўно не з'яўлялася на нашай афішы, бо мінулая харэаграфічная версія «Пер Гюнта» ўвасаблялася ў Мінску больш за 50 гадоў таму. І тое, што гэта першы на вялікай сцэне спектакль балетмайстра Сяргея Мікеля, вучня славутага Валянціна Елізар'ева. Увогуле ў праекце сабралася вельмі годная група — дырыжор-пастаноўшчык Аляксандр Анісімаў, сцэнаграфка Любоў Сідзельнікава. Але, каб належным чынам ацаніць мастацкі вынік, пачнём здаля.**



1.

## ПЕР ГЮНТ У СУСВЕТНАЙ КУЛЬТУРЫ

Відавочна: прыдумаць і пусціць у вялікі свет героя, які адлюстроўвае сваю эпоху і ў той жа час будзе вечным і пазачасавым, задача неверагодна складаная. Яе могуць адужаць або геніі, або тыя, хто да іх набліжаецца маштабам. Таму Пер Гюнт, герой Генрыка Ібсена, вядомага ва ўсім свеце драматурга і стваральніка нарвежскага тэатра, стаіць у шэрагу такіх жа вечных герояў, як Анегін, Фауст, Дон Кіхот. Чаму? Відаць, таму, што асоба яго атрымалася надзвычай шматгранная. Чалавек, які шукае сэнс жыцця і самога сябе, памыляецца, раздумвае, ці можна прадаць душу д'яблу (у дадзеным выпадку Гузічніку), ці не? Што атрымаецца, калі прадасі, да якіх вынікаў прыйдзеш? Пер Гюнта можна трактаваць і як вечнага вандроўніка, і як шукальніка прыгод. Дый самі калізіі — мужчына і жанчына, дом і вялікі свет, каханне-ахвяра і каханне-спакуса — актуальныя заўсёды.

Пацвярджэнне ўласнай думцы нечакана знайшла ў цытаце літаратурнага крытыка Гарольда Блума з Нью-Ёрскага ўніверсітэта. У сваё кнізе «Заходні канон» ён заявіў: «Пер… — адзін з літаратурных персанажаў дзевятнаццатага стагоддзя, які валодае грандыёзнасцю найвялікшых персанажаў эпохі Адраджэння. У Дыкенса, Талстога, Стэндаля, Гюго і нават Бальзака няма адзінай постаці, такой буйнай, абуральнай, віталістычнай, як Пер Гюнт».

П'еса Ібсена ў пяці дзеях, у якой вялікая колькасць дзейных асоб, сёння выглядае, магчыма, крыху груваcткай. Але яна дала штуршок нараджэнню безлічы інтэрпрэтацый і ўвасабленняў сюжэта, да таго ж у розных жанрах. Пра музыку Грыга размова наперадзе. Нагадаю, што менш за стагоддзе, з 1915 па 2006 гады, з'явілася ажно дванаццаць кінафільмаў пад назвай «Пер Гюнт». У самой Нарвегіі з 1928-га кожнае лета ладзіцца The Peer Gynt Festival, прысвечаны Ібсену і ягонаму герою. У Осла існуе нават Парк скульптур Пер Гюнта. Ён уяўляе манументальную прэзентацыю адной з самых вядомых п'ес нарвежскага класіка, прычым адлюстроўвае яе дзея за дзеяй. Гэта міжнародны праект, у якім удзельнічаюць мастакі розных краін. Цяпер у парку 20 скульптур, адна з іх мае красамоўную назву «Пер Гюнт. Чалавек свету».

## МАДЭРНІЗАЦЫЯ ЛІБРЭТА

Той мастацкі вынік, які мы пабачылі ў Нацыянальным тэатры оперы і балета на дзвюх верасн ёўскіх прэм'ерах, сведчыць: стваральнікі спектакля здолелі дасягнуць узаемаразумення і на стадыі задумы, і на стадыі яе ўвасаблення. Бо відавочна, што розныя складнікі пастаноўкі ўзмацняюць адзін аднаго.

Пачнём з задумы лібрэтыста і харэографа. Памятаю, як Сяргей Мікель прадстаўляў будучы спектакль мастацкай радзе тэатра. Здзівіла і ўзрадавала яго абсалютная ўпэўненасць, што прыдуманае будзе рэалізавана. І тое, што ў прапанаванай канцэпцыі выявілася шмат арыгінальнага, нечаканага, менавіта ўласнага бачання сюжэтных калізій, канфлікту, вобразаў. Згадаю ягоныя выказванні: «Актуалізацыя п'есы Ібсена была нашай галоўнай задачай. Мы б хацелі, каб глядач убачыў у танцы, сюжэце, у сэнсавым напаўненні, у касцюмах, сцэнаграфіі рысы нашага часу. Адна з асноўных тэм балета — праблема самавызначэння і рэалізацыі чалавека, пошуку жыццёвага шляху. Шлях галоўнага героя — Пер Гюнта — ставіць перад кожным з нас асноўнае пытанне: пра нашае месца і сэнс знаходжання ў свеце».

Якім чынам у сюжэтных калізіях і структуры балета адбілася мадэрнізацыя лібрэта? Асобныя сцэны і карціны спектакля Мікель дасціпна, з пэўнай іроніяй называе праектамі. Напрыклад, праект «Вялікая крывая» ці праект «Пер і Сольвейг». Так, словам «праект» можна пазначыць якую заўгодна мастацкую акцыю, выданне, фестываль, прэм'еру. Але і пэўныя перыяды жыцця кожнага чалавека — дзяцінства, юнацтва, сталасць і старасць — таксама праекты.

Озэ (Ірына Яромкіна), маці Пера, у новай пастаноўцы становіцца ўладальніцай вандроўнага тэатра «Сірыя Мурыя», які прыязджае ў паселішча Хэгстад. Артыстамі трупы з'яўляюцца Інгрыд (Дар'я Мядоўская), яе захоча выкрасці Пер, і Мас Мон (Мікіта Шуба), жаніх Інгрыд. Побач з вядомай усім Сольвейг (Людміла Уланцава) у новай версіі балета ёсць яе сям'я — бацька і маці, малодшая сястра Хельга. Яны не тутэйшыя, а перасяленцы, таму асцярожна прыглядацца да жыхароў паселішча і трымаюцца разам. Горны кароль (Ігар Артамонаў) — такога персанажа, напрыклад, зусім не было ў папярэдняй мінскай версіі балета — становіцца ў пастаноўцы уладальнікам карпарацыі троляў. Як вядома, троль — персанаж, распаўсюджаны ў нарвежскім фальклоры, але само слова набыло ў наш час мноства іншых адценняў і сэнсаў. Камп'ютарныя тролі ці не штодня з'яўляюцца ў сацыяльных сетках. А выраз «троліць некага» (пад'юджваць, іранізаваць, здзекавацца) ужываецца досыць часта. Невыпадкова сцэнаграфія эпізоду «У пячоры Горнага караля» з яго суперпапулярнай музыкай нагадвае ці то папяровую схему тэлевізара, ці то плату разабранага на часткі камп'ютара. Доўрская панна (Аляксандра Чыжык), якая настойліва імкнецца спакусіць Пера, аказваецца дачкой Горнага караля.


2.

## І ІНШЫЯ САЧЫНЕННІ…

Як вядома, музыку да драмы «Пер Гюнт» Грыг напісаў у 1874—1875 гадах па просьбе Ібсена. І толькі разам з музыкай драматычны твор набыў неверагодную папулярнасць. З самага пачатку партытура складалася з пяці дзей і мела ажно 28 музычных твораў. Большая частка іх аказалася страчанай да 80-х гадоў мінулага стагоддзя. Тыя нумары і фрагменты музыкі Грыга, якія добра ведае кожны меламан — «Раніца», «Жальба Інгрыд», «Танец Анітры», «Смерць Озэ», «Арабскі танец» і інш. — гэта восем найбольш папулярных кампазіцый, складзеных аўтарам у дзве сюіты.

Музычная аснова новай пастаноўкі аказалася незвыклай. Яшчэ ў перыяд падрыхтоўкі балета Аляксандр Анісімаў, аўтар музычнай рэдакцыі і дырыжор, паабяцаў: «Вы пачуеце нечаканага Грыга!» Цікавасць да нарвежскага класіка ў Аляксандра Міхайлавіча даўняя. Два гады таму на сцэне Белдзяржфілармоніі ў яго рэдакцыі і пад ягоным кіраўніцтвам прагучала музычна-драматычная кампазіцыя сачынення Грыга па п'есе Ібсена. Яе ўвасобілі Дзяржаўны сімфанічны аркестр, студэнцкі хор Лінгвістычнага ўніверсітэта, салістка Ірына Крыкунова і артысты мінскіх тэатраў Сяргей Жбанкоў і Валерый Шушкевіч.

Цяпер Анісімаў прапанаваў цалкам пераканаўчую і абгрунтаваную канцэпцыю партытуры. Узяў за аснову папулярную музыку да драмы Ібсена, але дапоўніў іншымі сачыненнямі Грыга, якія рэдка выконваюцца або зусім невядомыя ў аркестравым варыянце. Гэта фрагменты «Лірычных п'ес», «Нарвежскіх танцаў», «Сімфанічных танцаў», «Элегічных мелодый», а таксама тэма з няскончанай оперы «Олаф Тругвасон» — яна зрабілася адным з аркестравых лейтматываў.

## КАЗАЧНАЕ І ЭКСПРЭСІЎНАЕ

Музычны тэатр заўжды быў моцны сваёй відовішчнасцю. Таму ў новай пастаноўцы надзвычай істотны візуальны складнік. І ён сапраўды ўражвае! Любоў



Сідзельнікава шмат сезонаў працавала мастачкай у Беларускім музычным тэатры. У Оперным у 2008-м увасобіла арыгінальнае візуальнае рашэнне «Кашчэя Бессмяротнага» Рымскага-Корскава.
Памятаю, пабачыўшы на мастацкай радзе тэатра макет будучага спектакля — з усімі зменамі сцэнаграфіі, — я была здзіўленая разнастайнасцю прыёмаў, вынаходлівасцю выкарыстання матэрыялаў і канструкцый. У «Пер Гюнце» Сідзельнікава з вялікай фантазіяй увасобіла ідэі ўласныя і ўсёй пастановачнай групы. У колеравым рашэнні сцэнаграфіі балета дамінуюць загадкавыя і таямнічыя адзенні цёмнай зеляніны, фіялетавага і густа-сіняга колераў. Яны нібы зрокавае ўвасабленне магутных гор, зарослых лесам. Немаленькая ільдзіна ў цэнтры задніка — быццам люстэрка, у якое глядзяцца героі, шукаючы адказы на свае пытанні, імкнучыся знайсці сябе ранейшага ці сапраўднага. Відэапраекцыі (аўтарства Алены Ахрэменка і Любові Сідзельнікавай) прымушаюць згадаць чысцюткую ваду ў празрыстай горнай рацэ або глыбокім магутным фіёрдзе.
Цікава, што кантраст двух светаў — зямнога, радаснага-маляўнічага, напоўненага жывымі чалавечымі эмоцыямі (таго, у якім жывуць Озэ, Сольвейг і яе сям'я, Інгрыд, артысты перасоўнага тэатра) і свету фантастычнага, фантасмагарычнага (Гузічнік, Горны кароль, Доўрская панна) — дасягаецца і танцавальна-пластычнымі, і візуальна-колеравымі сродкамі. У свеце рэалістычным і радасным, прасякнутым гумарам і аптымізмам, пануюць насычаныя колеры вопраткі (сіні, чырвоны, традыцыйныя арнаменты, пераасэнсаванне народных строяў). У свеце фантастычным дамінуюць чорны, зялёна-анілінавы і малахітавы. Мёртвыя і, бясспрэчна, штучныя. Увогуле сцэнаграфія і касцюмы новага балета яркія, відовішчныя і надзвычай прывабныя. Дэталёва прадуманыя спалучэнні інтэнсіўных фарбаў і адценняў у вопратцы галоўных герояў, іх атачэння, кардэбалету, спевакоў-салістаў і хору. Яны такія разнастайныя, што іх хочацца доўга і падрабязна разглядаць.

## УДАЛЫ ДЭБЮТ НА ВЯЛІКАЙ СЦЭНЕ

Колькі слоў пра бачаныя мной харэаграфічныя версіі «Пер Гюнта». У сярэдзіне 60-х спектакль з такой назвай быў увасоблены ў Мінску Атарам Дадзішкіліяні. Па сутнасці, ён успрымаўся як камерны, у якім, акрамя кардэбалету, існавала толькі восем асноўных персанажаў. У маім архіве захоўваецца крыху пажаўцелы стосік праграмак балета Грыга, паказаны ў сезоне 1972—1973 гадоў. Магчыма, самым моцным у той пастаноўцы аказвалася выкананне партыі Сольвейг балерынамі Людмілай Бржазоўскай, а пазней Вольгай Лапо. Невыпадкова тая роля аказалася надзвычай яркім стартам іх творчай біяграфіі. Наогул у пастаноўцы сабралася шмат яркіх жаночых вобразаў. Інгрыд танцавала Ларыса Міхеда, Доўрскую панну — Аляўціна Карзянкова і Клара Малышава, Анітру — Ірына Дзідзічэнка і Вера Елсукова. На паказах, на якія я трапляла, галоўнага героя часцей выконваў Міхаіл Грышчанка (хоць у праграмках былі пазначаны Уладзімір Глінскі і Леанід Чахоўскі). Калі па шчырасці, ён не заўжды пераконваў. І па візуальных даных, і па акцёрскай ігры. Часам узнікала крамольная думка: а варта Сольвейг вось гэтага Пера чакаць усё жыццё і аслепнуць ад горкіх слёз? Можа, варта, а хутчэй за ўсё — не. Вядома, тэатр не меў такіх тэхнічных магчымасцей, як цяпер, больш простым здавалася візуальнае аблічча пастановак. Думаю, і харэаграфія таксама. Для тагачасных меламанаў больш актуальным было пачуць ужывую музыку Грыга. Паўвека таму ніхто не здагадваўся, што балетны тэатр можа мець зусім іншыя выразныя магчымасці.
На пачатку 90-х мне пашанцавала пабачыць у Маскве версію «Пер Гюнта», ажыццёўленую знакамітым нямецкім балетмайстрам Джонам Наймаерам (праўда, ён ставіў на музыку не Эдварда Грыга, а Альфрэда Шнітке). Вандроўка тая сталася не выпадковай, на гастрольны спектакль Гамбургскай оперы мы выправіліся разам з маладой харэографкай Наталляй Фурман і вядомай даследчыцай балета Юліяй Чурко. Уражанні потым доўга абмяркоўвалі ў начным цягніку «Масква — Мінск».
Да прэм'еры новага «Пер Гюнта» я бачыла (і нават рэцэнзавала) усе спектаклі, пастаўленыя Сяргеем Мікелем на сцэне Музычнага тэатра. Гэта былі «Вішнёвы сад», «Тытанік», адрасаваныя дарослай аўдыторыі, «Джэймс і



персік-велікан», увасоблены для малечы. Ва ўсіх пастаноўках прываблівалі смеласць звароту да нечаканых назваў і тэм. Або да класічнай драматургіі (як у выпадку з Чэхавым), або вядомых сюжэтаў (пагібель лайнера). Дзівіла здольнасць скласці ўдалае лібрэта, а значыць, вызначыць драматургію будучага спектакля, прыдумаць арыгінальную пластычную мову. За пэўныя дробязі можна было Мікеля крытыкаваць, але выснова кожны раз аказвалася такая: удала, паспяхова, арыгінальна. Ды ж ці справіцца досыць малады харэограф з больш складанай задачай, ці знойдзе паразуменне ў калектыве, з якім не працаваў раней?
У пабудове «Пер Гюнта» адчуваецца ўпэўненая рука. У балеце дзве дзеі, кожная доўжыцца гадзіну. Але гэты тэатральны час дастаткова насычаны. Няма эпізодаў, якія «правісаюць» ці замаруджваюць дзеянне. Сцэны будуюцца і ўзнікаюць па кантрасце. Рэальныя — фантасмагарычныя, гумарыстычна-каларытныя — і тыя, што пужаюць сваёй жудасцю. Цёплыя і маляўнічыя — экспрэсіўна-халодныя.
Прыдумваючы пластычную партытуру спектакля, Мікель не выкарыстоўвае і не цытуе — вольна ці мімволі — лексіку, асобныя прыёмы і вынаходствы Валянціна Елізар'ева, свайго славутага настаўніка. А такая тэндэнцыя час ад часу прасочваецца ў пастаноўках нашага Опернага. Вынайсці ўласную мову і ўласны стыль нашмат цяжэй, але і больш перспектыўна, чым выглядаць другасным.
Відавочныя пластычныя лейттэмы ўзнікаюць у масавых сцэнах вандроўнага тэатра. Экспрэсіяй вабяць танцы фантасмагарычных герояў. Астравамі пяшчотнай і кранальнай лірыкі здаюцца маналогі Сольвейг і яе дуэт з Пер Гюнтам. Пераканаўчае рашэнне харэографа і ў тым, што большасць персанажаў танцуе на паўпальцах, у мяккім абутку, асабліва калі гэта сцэны, прасякнутыя народным каларытам, або характарныя эпізоды (бедуіны, Анітра). Пальцавая тэхніка аддадзена свіце Гузічніка, пераплаўшчыка душ (у гэтай партыі эфектны і віртуозны Такатошы Мачыяма). А таксама пацыентам вар'яцкага дома (там на пуантах скачуць і хлопцы, і дзяўчаты, што дадае экспрэсіі і дадаткова стварае трагікамічны эфект). У пастаноўцы хапае дэталяў і мізансцэн, дзе чытаецца шмат сэнсаў. Напрыклад, пустая каробка дзвярэй успрымаецца як партал, як пераход у іншую прастору і іншае вымярэнне.

## НАРВЕЖСКІ ГЕРОЙ ФРАНЦУЗСКАГА АРТЫСТА

На першай прэм'еры Пера ўвасобіў Эвен Капітэн, адзін з самых яркіх салістаў нашай балетнай трупы. Ён француз па месцы нараджэння і выхавання, мае грамадзянства Францыі. У Мінску скончыў харэаграфічны каледж і на беларускай сцэне танцуе вядучыя партыі. Прызначэнне менавіта яго на галоўную ролю вельмі дакладны крок. (На другой прэм'еры Пера ўвасобіў Ігар Аношка, Сольвейг — Ксенія Ржэўская.)
Эвен, безумоўна, харызматычны артыст. У яго героі шмат азарту, цікавасці да жыцця, ён схільны да авантур і нечаканых учынкаў. Кідаецца ў чарговыя прыгоды, бо адчувае лішак і бурленне маладых сіл. Але адначасова вельмі лёгка паддаецца шматлікім спакусам, якія прапаноўвае жыццё. Ці Пер сам іх шукае, ці яны яго знаходзяць? Што характэрна, герой неяк натуральна мімікрыруе — у адпаведнасці з сітуацыяй і асяроддзем. З маці ён клапатлівы, хоць і не надта паслухмяны сын, з Сольвейг становіцца такім жа чулым і далікатным, як дзяўчына. Трапіўшы ў карпарацыю троляў, аказваецца падобным да іх.
Сольвейг, самую прывабную і светлую гераіню балета, увасабляе Людміла Уланцава, балерына выразная, эмацыйная, з вельмі прыгожымі лініямі пластыкі. Калі пра лепшых кінаартыстаў кажуць, што іх твары любіць камера, дык аблічча Людмілы любіць сцэна. Першы пластычны маналог, фактычна знаёмства з ёй, ідзе на музыку знакамітай «Песні Сольвейг», але аркестр нібы крыху «размывае» тую мелодыю. У пластычным малюнку гэтага сола паўстае асоба крыху сарамлівая, «закрытая», але вельмі гарманічная, лёгкая, узвышаная. Бліжэй да фіналу аркестр вернецца да той самай музыкі, але яна будзе гучаць інакш — больш драматычна, нават трагедыйна. Як водгулле шчасця, якое магло быць, але не здарылася. Як водгулле больш шчаслівага лёсу і дзяўчыны, і Пера.

3.

Вобраз Сольвейг пастаноўшчык нібы «падзяліў» паміж выявай танцавальнай і спеўнай (вакальную партыю выконвае Алена Золава). І гэтыя выявы ўзмацняюць адна адну. Дарэчы, спевы салістаў і вакальнага ансамбля, якія ўзнікаюць у сцэнах вандроўнага тэатра, троляў, бяздомных, жанр уласна балета нечакана для гледачоў ператвараюць у сінтэтычны. Цікава, што для вакальных партый свядома абраная нарвежская мова, што дадае адчуванне аўтэнтычнасці. Не падробкі, не стылізацыі, а сапраўднага дыхання поўначы Еўропы.
У фінальных эпізодах на сцэне з'яўляюцца своеасаблівыя «двайнікі» герояў — сівагаловы Пер (Антон Краўчанка) і такая ж немаладая Сольвейг (Ганна Фокіна). Не ён вяртаецца да яе пасля шматлікіх падарожжаў, а яна знаходзіць яго сярод жабракоў і бадзяг на гарадскім сметніку, куды Пер здолеў збегчы з вар'яцкага дома. Сольвейг абдымае, ратуе, вяртае да жыцця. Стасункі юных герояў з іх немаладым адлюстраваннем пастаноўшчык вырашыў тактоўна і пераканаўча. І тады міжволі ў свядомасці гледача ўзнікаюць пытанні: ці кожны здолее перажыць такую рэзкую змену сацыяльнага статусу, калі ты быў упэўнены ў сабе, быў гаспадаром свайго лёсу, а потым апынуўся на дне жыцця? Якія наступствы таго, што чалавек жыве без душы або некалі свядома адмовіўся ад яе? На што Пер і ты сам выдаткаваў (ці змарнаваў) пражытыя гады? Чаго дасягнуў? Што згадаеш з пражытага, што будзе грэць душу на схіле гадоў? Хто чакае цябе з далёкіх дарог і каго чакаеш ты?
Спектакль атрымаўся шматузроўневы, асацыятыўны, маштабны. Думаю, паспяховая і пераканаўчая пастаноўка «Пер Гюнта» можа зрабіцца нагодай, каб калектыў запрасіў Сяргея Мікеля, які пакуль з'яўляецца харэографам Музычнага, у штат Вялікага тэатра. Сезон распачаты ўдала. Услед за паказам балета Грыга тэатр прэзентаваў яшчэ адну прэм'еру — оперу «Вілісы. Фатум» на музыку Пучыні, пастаўленую вядомай спявачкай і маладой рэжысёркай Аксанай Волкавай. Але рэцэнзію на тую пастаноўку часопіс плануе змясціць у адным з бліжэйшых нумароў. М

**1. Такатошы Мачыяма (Гузічнік), Вераніка Алешчанка, Таццяна Уласень, Вераніка Аўчыннікава (Крывыя, світа Гузічніка).**
**2. Яна Штангей (Анітра).**
**3. Эвен Капітэн (Пер Гюнт), Людміла Уланцава (Сольвейг).**
**4. Аляксандра Чыжык (Доўрская панна).**

*Фота Паўла Сушчонка і Міхаіла Несцерава.*



4.

# Спадчына ў **нас**

## УСПАМІН ПРА КУПАЛАЎСКІ

**Жана Лашкевіч**




У 1995 годзе я размаўляла з Валерыем Раеўскім пра тое, як прафесійнае мастацтва ўтварае вобраз дзяржавы (нагодай зрабілася наданне рэжысёру звання Народнага артыста Беларусі): пакуль спее час штосьці мяняць, разважаў майстар, тэатр здатны хадзіць па коле і нешта доўга прагаворваць-пераўвасабляць.

Валерый Мікалаевіч абдумваў «Ромула Вялікага» Фрыдрыха Дзюрэнмата і праз год «гістарычна недакладная камедыя» дамаглася паразумення з купалаўскай глядзельняй. Імператар Ромул у выкананні Аўгуста Мілавана-ва здаваў сваю імперыю заваёўніку Адаакру (першы чалавек дзяржавы ўжо ладна разбурыў яе з сярэдзіны), прапаноўваў яму «ўнесці розум у шаленства», а правадыр германцаў выяўляўся неканфліктным і нават не ваяўнічым, з'яўляўся на сцэне ў нейкім падабенстве беларускага брыля, з цікавасцю аглядаў партэр і супакойваў паплечнікаў. Ён, бачыце, паспытаў пладоў розуму і прагнуў яшчэ, а найлепшымі лічыў дабрабыт і адукацыю.

Не самы эфектны па рэжысёрскіх прыёмах спектакль меў тэкставыя скарачэнні, але спадзяванні рэжысёра на дыялог спраўдзіліся, акцёры вялі яго спанатрана і дыхтоўна. Раеўскі настойліва прагаворваў тэму ўлады і яе наступстваў для ўладара асабіста, ствараў гэткі спектакль-вектар, падбіраючыся да «Князя Вітаўта» Аляксея Дударава. Маўляў, беларусы маюць што сказаць пра час і пра сябе — такая дарога страт рэдка каму выпадае, такі досвед сам па сабе неацэнны, а ўжо пераасэнсаваны па-мастацку, на сцэне, у драме...

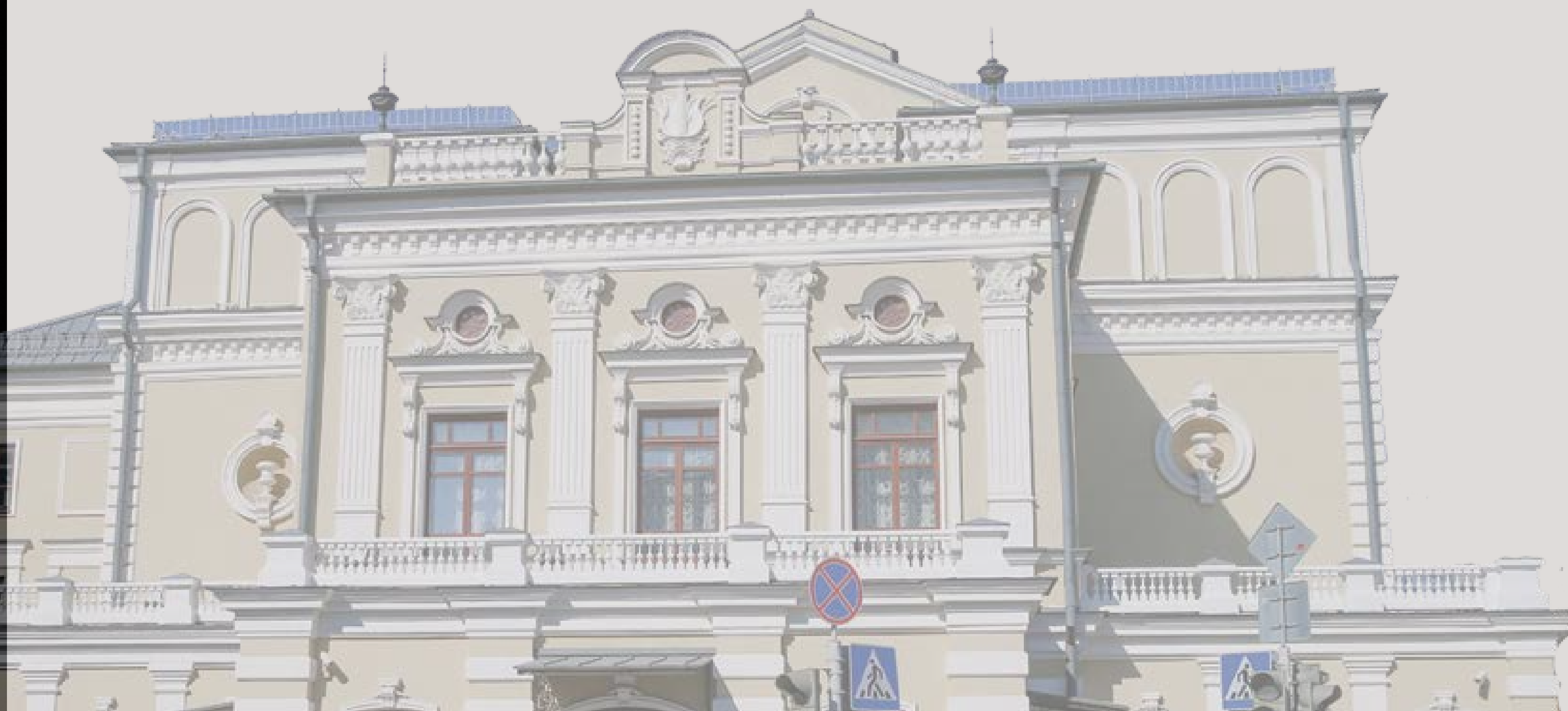
Купалаўскі спектакль «Князь Вітаўт» зрабіўся дыялогам дарагіх нам ценяў, дыялогам культур, да якіх тыя належалі. Спадчынай, што ажывала ў нас, праз нас у самых непрымірaных, самых неадназначных сваіх частках — яе яшчэ трэба было адваяваць у гісторыі. А думкі Андрэ Мальро я перaказала дзеля адной адметнай цытаты: «Спадчына — гэта пераўвасабленне». Бо «тэатр, магчыма, самы магутны і надзейны сродак адраджэння краіны; тэатр, як барометр, фіксуе ўздымы і падзенні нацыі. Чуйны, відушчы тэатр... здольны ў лічаныя гады перайначыць вобраз мыслення цэлага народа...» Вы патрапіце запярэчыць Гарсія Лорку, які меркаваў, што паходня паэта — змаганне?

...Як тэнара з барытонам у класічных операх, Раеўскі развёў і злучыў у спектаклі Вітаўта з Ягайлам. Водгулле класічных балетных выхадаў дачувалася ў з'яўленні Вітаўта, Ягайлы. Ядвігі, Ганны; у сцэнах лірычных (купальскіх) і збройных (гарадзенскіх, віленскіх, трокскіх). Здавалася, «Князю Вітаўту» ў спіну дыхала Рагнеда са «Страсцяў» Валянціна Елізар'ева, якой, у сваю чаргу, выпала ўвасобіцца на балетнай сцэне пасля спектакля «Звон — не малітва» Івана Чыгрынава. Ягонага рэжысёра Генадзя Давыдзьку якраз занялі ў ролі Вітаўта. Тэлефільм «Пастка для зубра» рэжысёра Віктара Шавялевіча выкшталціў для купалаўцаў выбітнага Ягайлу Мікалая Кірычэнкі (і ў стужцы, і на сцэне роля атрымалася пераканаўчай). Дэмакратычная драма вымагала абазнанасці ў персанажах ды падзеях (як опера і балет — знаёмства з лібрэта); крок рытм, поступ спектакля, адпаведна вырашэнню Барыса Герлавана, задаваўся рухам велічнай сцяны памерам з люстра сцэны, складзенай з шырмаў-жалюзі на двух узроўнях; на зашморгнутых шырмах можна было бачыць цьмяныя аблічы святых і летапісныя выявы вялікіх князёў. Пад жорсткі метр лейтматыву Віктара Капыцько колькі тон жалеза і дрэва рухаліся на партэр — сцяна-гісторыя, сцяна-памяць, нарэшце, сцяна-лёс, што падмінала жыццейкі ды жыцці, прэсавала час і спынялася на мяжы эпох: назад дарогі не было. Спружына дзеяння сціскалася, карціны імкліва змянялі адна адну, мізансцэны будаваліся франтальна...

Як кожны прыстойна-станоўчы персанаж, Вітаўт бляк перад Ягайлам, хоць артыст Генадзь Давыдзька шчодра сілкаваў яго сваім асабістым абаяннем. Пакуль, паводле драматурга, Вітаўту балела дзяржаўнае, Ягайла пільнаваў сваё. Пакуль Вітаўт сумленна функцыянаваў, Ягайла дзейнічаў. Колькі разоў яны прагнулі раўнавагі: выносілі свае мечы і адбывалі рытуал братання! Верагодна, каб хоць на час гучання клятваў даць веры праўдзівасці намераў, памкненняў, агульнага плёну. Вядома, іх злучыла супрацьстаянне і зраўняла чалавечая драма, хоць спінамі адзін да аднаго яны так і не павярнуліся. А развагі Вітаўта пра народ, дзяржаўнасць ды здраду Ягайла перапыніў тым, што, маўляў, увесь свет мае два шляхі — дзікунства або асвету, і ад сцяны на мяжы эпох ён выбіраў шлях да свайго ўніверсітэта.

Валерый Мікалаевіч зважаў: «Мы не дужа абазнаныя ў тых працэсах, якія адбываюцца ў так званым народзе. Мяркую якраз, што ён, так званы, у тэатр не імкнецца: тэатр наведвае акурат тая частка, якая ўсвядоміла сваю чалавечую значнасць... У мяне адчуванне таго, што людзі выходзяць са спектакля з высока ўзнятай галавой».

«Князь Вітаўт» зазнаў прэм'еру ў жніўні 1997 года, і, паводле Валерыя Раеўскага, ніхто не думаў, што «глядач засведчыць — ды дзе там, абрыне на нас такі поспех...»



# Як пачынаўся **Купалаўскі**

## МУЗЫЧНЫЯ ПАСТАНОЎКІ НА СЦЭНЕ БДТ

1.

**Уладзімір Мальцаў**

**Калі ў 1923 годзе вядомую спявачку Ірму Яўнзен спыталі, якія мастацкія перспектывы яна бачыць для беларускага тэатра, для яе ніякіх альтэрнатыў не існавала: «...безумоўна, музычная драма. <...> Без гэтага мне не мысліцца росквіт Беларускага тэатра». Папулярная эстрадная выканаўца, заслужаная артыстка БССР, пастаянна ўключала беларускія песні ў свой рэпертуар, і яны здаваліся ёй самой паказальнай і самабытнай часткай этнічнай спадчыны беларусаў. У папулярызацыі народнай песні, яе актыўным выкарыстанні ў драматычных пастаноўках, стварэнні на яе інтанацыйнай аснове сучаснай музыкі не адной спявачцы мроіўся тады прыцягальны вобраз нацыянальнага мастацтва, што арганічна прарастае з сваіх вытокаў.**

### «НА СЦЭНЕ ХАРЫ РУСАЛАК...»

На хвалі першага касавага поспеху, які абрынуўся на Беларускі дзяржаўны тэатр пасля прэм'еры музычнай драмы «На Купалле» (1921), некаторыя дуэты і харавыя партыі ў выкананні артыстаў трупы былі запісаныя ў Маскве на грампласцінкі. Сцэнічная апрацоўка фальклору — народнай песні і танца, абраднасці, ігравога адлюстравання персанажаў народнай дэманалогіі — выглядала відавочна плённай. Самыя розныя віды народнай культуры можна было выгадна прадставіць у сінтэтычным відовішчы музычнай драмы. Іх і рэкламавала афіша-заклікалка, выпушчаная тэатрам для гастроляў: «на сцэне хары русалак, лесавікоў, вадзяных, ведзьмаў, ваўкалакаў, беларускія калядоўшчыкі, мядзведзь, каза, журавель; беларускія народныя побытавыя, абрадавыя і купальскія песні, беларускія і класічныя танцы (балет). У аркестры беларускія цымбалы і бубен». Сюжэты легенд і фальклорных казак стварылі нацыянальна-рамантычны кірунак у рэпертуары трупы, апазнавальнымі вехамі якой доўга заставаліся «На Купалле» Міхася Чарота і паданне магілёўскіх лірнікаў пра разбойніка Машэку, перакладзенае для сцэны Еўсцігнеем Міровічам (1922). Потым да іх дадаваліся творы на сюжэты з нацыянальнай гісторыі, ператвораныя ў гістарычную легенду. Напрыклад, «Вір» Яўгена Рамановіча (1926), дзе слаўныя гераічныя падзеі XIII ст. рамантызаваныя і эпоха праўлення князя Міндоўга паўстае ў ідэалізаваных формах візуальнага відовішча. З пяці дзей гэтай «музычнай п'есы па канве гісторыі», як яна называлася ў праграмках, у чатырох удзельнічаў балетны ансамбль і ў трох гучалі сольныя і ансамблевыя песні на мелодыі Мікалая Аладава і І. Фідлона. Праз шмат гадоў, у 1963-м, вядомы беларускі музыказнаўца Браніслаў Смольскі выпусціў кнігу «Беларускі музычны тэатр», дзе паказаў, што творчы вопыт па сцэнічнай і музычнай распрацоўцы фальклорных тым, здабыты БДТ у 1920-я, паўплываў на наступнае з'яўленне нацыянальных опер і балетаў, у якіх выкарыстоўваліся сюжэты, адкрытыя і апрабаваныя спачатку на драматычнай сцэне. З музычных пастановак БДТ кампазітары запазычылі шмат мелодый, часам непасрэдна цытавалі іх у сваіх партытурах ці прытрымліваліся існых спосабаў інтанацыйнай апрацоўкі народнай песенна-танцавальнай спадчыны.
Пільная ўвага вучонага да творчага пераасэнсавання этнаграфічнага матэрыялу замацавала ўсечанае і аднабаковае ўяўленне пра «музычную драму», абмежавала прастору яе станаўлення фальклорам, у той час як спектаклі па матывах народнай творчасці складалі толькі асобны сегмент рэпертуару.

### «ПЕРАХОДЗІМ АД ДРАМЫ ДА МУЗЫЧНАЙ ДРАМЫ...»

У службовых дакументах і водгуках прэсы пра Беларускі дзяржаўны тэатр тэрмін «музычная драма», «музычная п'еса» часта выкарыстоўваюцца для характарыстыкі агульнага кірунку творчага жыцця калектыву. З пачатку 1920-х БДТ фармаваўся як тэатр гібрыднага тыпу, бо ў склад яго ўваходзілі драматычная трупа, хор, сімфаніч-

ны аркестр, балетны ансамбль і група вакалістаў. Усе сілы БДТ можна было задзейнічаць толькі пры пастаноўцы музычна-драматычных спектакляў, якія вылучаліся павышанай відовішчнасцю мастацкіх формаў, і ім у рэпертуарных планах адводзілася цэнтральнае месца. За літаратурную аснову для такіх сумесных сінтэтычных пастановак выбіраліся творы беларускіх, рускіх і заходнееўрапейскіх аўтараў. «Музычнай драмай» называлі любы спектакль з песнямі і танцамі, што ідзе ў суправаджэнні жывога аркестра і змяшчае разгорнутыя музычныя фрагменты. «...Мы пераходзім ад драмы да музычнай драмы вельмі маленькімі крокамі», — пераконвала ў 1927 годзе дырэкцыя БДТ вышэйшае начальства, і гэта «сведчыць пра наш сур'ёзны падыход да справы».

Зрэдку тэатр ініцыяваў стварэнне аўтарскай музыкі спецыяльна для пастаноўкі, але звычайна пра іманентнае развіццё музычных тэм і цэласную гукавую партытуры не магло ісці гаворкі, бо музычнае афармленне спектакля прыдумлялася шляхам падбору розных па характары нумароў, напісаных рознымі кампазітарамі. Пры вялікай колькасці вакальных партый і танцавальных сцэн «аўтар музыкі» часта аказваўся асобай калектыўнай. Нотная партытура стваралася па ходзе рэпетыцый, калі тэкст п'есы багата расквечваўся, насычаўся рознага роду музычнымі ўстаўкамі і харэаграфічнымі дапаўненнямі. Агульную пастановачную задуму спектакля распрацоўваў рэжысёр драмы, але паўнамоцтвы іншых членаў пастановачнай групы — дырыжора, акрамя працы з аркестрам адказнага за падбор музычных фрагментаў, а таксама балетмайстра і хормайстра — непазбежна пашыраліся.

## НАГАДВАЎ ОПЕРНУЮ ЦІ БАЛЕТНУЮ ПАСТАНОЎКУ

Першы маляўнічы, відовішчны спектакль для дзяцей — «Стралок Тэль» ( «Вільгельм Тэль»), паказаны ў 1926 годзе, — меў шмат «музычных ілюстрацый» (фонавая музыка), сольных і ансамблевых спеваў, хароў, разнажанравых танцаў. П'еса Сяргея Заяіцкага паводле сярэднявечнай легенды пра Вільгельма Тэля распавядала пра барацьбу вальналюбных швейцарцаў з намеснікам, які кіраваў імі на загад заваёўнікаў, і завяршалася масавым святам народа, што вызваліўся ад тыраніі. Фабулай легенды дырыжор і балетмайстар скарысталіся як лібрэта з класічнымі тэматычнымі часткамі, упрыгожваючы драматычнае дзеянне танцавальна-пластычнымі сцэнкамі і спевамі. Сюжэтная схема абрастала шэрагамі самастойных, розных па працягласці нумароў. Тэатралізаваныя абрады сустрэчы вясны на вясковай плошчы перарасталі ў вясёлыя народныя танцы. Карціна шумлівага кірмашу з выступамі вандроўных камедыянтаў, танцораў і спевакоў, сольным трыа перад антрактам змяняліся карцінай балю з чапурыстымі, манернымі танцамі арыстакратаў. Стылістыкай устаўных нумароў спектакль нагадваў ці то оперную, ці то балетную пастаноўку ў музычным тэатры. Да тыповага афармлення такіх спектакляў была набліжаная сцэнаграфія Аскара Марыкса з ідылічнай вёсачкай у гарах на задніку і маляванымі скляпеннямі палаца.

Спектакль, які адкрываўся аркестравай уверцюрай з аднайменнай оперы Расіні, ішоў на зборную музыку з фрагментаў оперы і сачыненняў дырыжора Макса Купера і скрыпача аркестра, кампазітара Леаніда Маркевіча. Некаторыя вакальныя партыі былі разлічаны на выканаўцаў з opернай школай (для ўдзелу ў першых прэм'ерных спектаклях, напрыклад, адмыслова запрашалася спявачка Убель), а палацавыя і народныя танцы ставіліся з арыентацыяй на традыцыі акадэмічнага балета пачатку XX стагоддзя. Успрыманне большасці нумароў было разлічана на дарослую аўдыторыю — знаўцаў опернага і балетнага мастацтва, але ажыўленую цікавасць у дзяцей, неразбэшчаных нядзельнымі паходамі ў оперу, нязменна выклікалі свавольствы кухараў замка, прадстаўленыя як танец ценяў на экране задніка, і пластычная, цыркавая сцэна лоўлі малпачкі, якая ўцякла са звярынца.

## НОВЫ «МЕШЧАНІН»

У 1920-х трупа адраджае жанр камедыі-балета, які быў прыдуманы ў XVII ст. Мальерам і атрымаў пазней шырокае распаўсюджванне ў тэатры барока. Гэты сінтэтычны жанр аб'ядноўваў драматычныя дыялогі, танец, інструментальнае выкананне асобных твораў, спевы, пластычныя мініяцюры. Выразнай асаблівасцю яго эстэтыкі


2.


3.

былі і пышныя палацавыя касцюмы, устаўныя інтэрмедыі, якімі перабіваўся асноўны сюжэт, танцавальна-пластычныя «выхады» персанажаў і сцэнкі захінання заслоны перад антрактамі.

У 1924 годзе Еўсцігней Міровіч «на новы лад» паставіў «Мяшчаніна ў шляхецтве». Ён актуалізаваў камедыю, устаўляючы ў тэкст вострасучасныя рэпрызы пра савецкае жыццё, тым самым нагадваючы, што сітуацыі, якія паўтараюцца ў розныя часы, вечныя і ніколі не могуць быць зжытыя; перакідваў аналогіі паміж вылучэнцамі НЭПа, што выстаўляюць сябе на пасмешышча, і мальераўскімі мяшчанамі-буржуа, якія імкнуцца ў арыстакраты.

Прыёмамі гратэску і буфанады, акрабатычнымі трукамі стваралася тая стыхія гіпербалізаванай тэатральнасці, што дазваляла рэжысёру раскавана іграць рознымі адценнямі гумару. Інтэрмедыі — разгорнутыя сцэны — міксы з танца, пластычна аформленага руху і пантамімы — арганічна ўзнікалі з агульнага дзеяння. Як урачысты камічны рытуал, паказвалася апрананне Журдэна слугамі, накрыванне стала


4.

з наступнай дуэтнай застольнай песняй у гонар гаспадара, і дэрвішы ўсхвалялі наваспечанага двараніна ў сваіх спевах. Турэцкая цырымонія з абалваньваннем наіўнага дурня — «пасвячэнне ў мамамушы» — разрасталася да вялікай сцэны. Інтэрмедыі не вылучаліся як устаўныя канцэртныя нумары, перацякалі адна ў другую, звязваючы эпізоды жыцця галоўнага персанажа ў паслядоўны шэраг яркіх падзей. Танцоры, якія выконвалі гавот, музыканты, што гралі на інструментах, вакальны ансамбль спевакоў узнікалі і знікалі як эпізадычныя персанажы стракатай масоўкі, сярод якой мільгалі і асобы зусім экзатычныя — мурыны і туркі.

Схільнасць да музейнай стылізацыі старадаўніх відовішчных форм, візуальнай прыгажосці карцінкі вылучала спектаклі Мікалая Папова, які аднаўляў парадную атмасферу Версаля і ўмоўнага палацавага прадстаўлення. З пралогам, уверцюрай, інтэрмедыямі-балетамі быў прадстаўлены вечар з аднаактовых камедый Мальера «Жорж Дандэн» («Ашуканы муж») і «Смешныя модніцы» («Цырымонлівыя паненкі») (1926). Музыка для яго падбіралася з пастаралях XVIII стагоддзя, твораў Керубіні, Люлі, Рамо і Бетховена. У інтэрмедыі «Любоўнае дзівацтва» галантна схіляліся ў рэверансах і паклонах палацавага танца «залатыя дамы» з пер'ем на галовах і «залатыя» кавалер. Завяршаўся вечар фантазій на тэму тэатра барока кадансам — дынамічнымі, запальнымі скокамі вакханак і танцораў з паходнямі. Удала пастаўленыя і пластычна прапрацаваныя інтэрмедыі асвяжалі млявую, маладынамічную ігру артыстаў драмы, і па сутнасці балетны ансамбль трупы «выцягваў» спектакль.

## ЯК КАВАЛЬ КІРУЕ КРАІНАЙ

Канцэртна-дывертысментныя формы пераважалі ў сцэнічнай падачы музычнай казкі «Каваль-ваявода», дзе народная масоўка станавілася ледзь не галоўнай дзейнай асобай. Традыцыйныя для спектакляў БДТ этнаграфічныя масавыя сцэны, абавязкова з харавым спевам і танцамі, Міровіч эстрадызаваў, сумясціўшы іх з папулярнымі відамі мастацтва малых формаў. Першы акт п'есы разгортваўся на пляцоўцы тэатра-кабарэ, а ў глыбіні сцэны глядач мог пабачыць заслону з бліскучых нітак і электрычных гірляндаў. П'еро і Каламбіны, мужыкі і сялянкі, якія патыхаюць здароўем, сняжынкі-балерынкі забаўлялі абыякавага ваяводу, дэманструючы перад ім свой спектакль-канцэрт. Для задуманага відовішча Еўсцігней Міровіч сам напісаў камедыю на сюжэт пра мужыка, якога напаілі, усыпілі, апранулі ў багатае адзенне і, каб пацешыць абыякавага кіраўніка, пасадзілі на трон кіраваць краінай. Каваль-мужычок хуценька памяняў у дзяржаве ўсе парадкі і здзейсніў незваротны сацыяльны пераварот. Утопія казкі, фальклорны ідэал шчасця народаўладдзя ўвасабляліся ў яркіх фарбах нацыянальных урачыстасцей. Натоўп, апрануты ў адпрасаваная і накрухмалены вышыванкі, радаваўся, і з рытмічных рухаў масоўкі рэжысёр і балетмайстар стваралі двух-трох'ярусныя харэаграфічныя кампазіцыі. Практычна ўся другая дзея спектакля, на полі, была пабудаваная на песенна-танцавальнай аснове, і каскады фігур дэманстравалі ў пластычна-танцавальных рухах здзіўленне і весялосць.

У святочнай паэтызацыі народнага жыцця, у звароце да сюжэтаў з фальклорнай казкі, легенды, беларускай гісторыі выказваў сябе дух нацыянальнага патрыятызму. У той жа час БДТ выяўляў шчырую цікавасць да гістарычна прызабытых форм прыдворнага заходнееўрапейскага тэатра і самых модных павеваў сучаснасці, якія ўваходзілі ў спектаклі элементамі эксцэнтрыкі, акрабатычных трукаў, гратэскавай мініяцюры. Усеагульная еднасць, гатоўнасць адгукацца на ўсё адразу праявіліся і ў эстэтычнай стракатасці рэпертуару, і ў розных па стылявых узорах эталонах, дзякуючы якім трупа акрэслівала аптымальныя для яе жанравыя формы сінтэтычнага музычнага відовішча.

## УПЕРШЫНЮ З АРКЕСТРАМ

«Сур'ёзны падыход» да музычнай драмы БДТ дэманстраваў не толькі ў працэсе падрыхтоўкі чарговых прэм'ер, але і ў зменах, якія перажывалі пастаноўкі, выпушчаныя адносна нядаўна. Мастацкаму кіраўніцтву тэатра пастаянна хацелася іх палепшыць, удасканаліць, і ўжо падчас пракату гатовых спектакляў у 1920-я падбіралася або сачынялася новая музыка, уводзіліся новыя вакальныя нумары і танцавальныя сцэны, шыліся новыя касцюмы, стары спектакль ішоў у абноўленых дэкарацыях. Праз гэта ў праграмках да адных і тых жа пастановак, надрукаваных у розныя тэатральныя сезоны, прозвішчы не супадаюць і прыводзяцца розныя аўтары музычных апрацовак, кампазітараў і харэографаў. У адных выпадках новымі прозвішчамі проста дапаўняўся першапачатковы прэм'ерны пералік, у іншых — прозвішчы цалкам замяняліся. Таму часам цяжка зразумець меру ўмяшання новых балетмайстраў у першапачатковы пластычны малюнак папярэднікаў. У праграмцы друкавалася толькі прозвішча харэографа, які знаходзіўся ў штаце тэатра, бо на яго ўскладалася ўся бягучая праца па ўводзе новых танцоўшчыкаў, кантроль за прафесійным узроўнем выканання нумароў, часта ён уносіў і свае карэктывы, умешваючыся ў чужую харэаграфію, ці перарабляў зноўку асобныя часткі спектакля. «Музычная драма» вызначала ў 1920-я паўсядзённую тэатральную  вытворчасць. Пастановачная практыка беларускага тэатра, якая папярэднічала бурнаму дзесяцігоддзю «музычнай драмы», была больш чым сціплая.

Упершыню беларуская трупа Мінска выступіла з аркестрам толькі ў 1919 годзе. Гэта былі клавішна-струнны ансамбль (тры скрыпкі, дзве віяланчэлі, кантрабас, піяніна і фісгармонія) — пад кіраваннем віяланчэліста і капельмайстра Франца Тхоржа. Ён сапраўды можа лічыцца першым кіраўніком беларускага тэатральнага аркестра ў XX стагоддзі. Тхорж скончыў Варшаўскую кансерваторыю ў 1908-м і чатыры гады іграў у аркестры опернай трупы Варшавы, потым стаў салістам сімфанічнага аркестра, які існаваў пры капэле ў Вільні, дзе яго і заспела Першая сусветная вайна. Да канца нямецкай акупацыі ён, член вядомага смычковага квартэта імя Манюшкі, арганізаваў камерны аркестр, які з часцямі Чырвонай арміі быў перакінуты ў вызвалены Мінск і на пачатку 1919 года ўвайшоў у зводны склад беларускага «Савецкага тэатра».

Новая відовішчная ўстанова, якую адкрыла і фінансавала савецкая ўлада, злучыла аматараў з дзвюх самастойных мясцовых беларускіх труп пад кіраўніцтвам Фларыяна Ждановіча і Францішка Аляхновіча і народны хор Уладзіміра Тэраўскага. «Савецкі тэатр» распаўся, праісна-

ваўшы ўсяго тры месяцы, але ажыццявіў важныя рэформы: да пастановак старога рэпертуару, падрыхтаванага аматарамі ў 1917–18 гадах, капельмайстар падабраў музыку. Сцэнічнаму дзеянню папярэднічала ўступная уверцюра, з'явіліся музычныя антракты і дывертысменты, для асобных сцэн прыдумана фонавае суправаджэнне, на музыку былі пакладзены куплеты, а артысты і хор упершыню атрымалі магчымасць рэпетаваць з аркестрам. Рэжысёр Францішак Аляхновіч (яго цяжка западозрыць у сімпатыях да бальшавізму) успамінаў потым пра дасягненні, якіх дабіліся беларускія энтузіясты за адносна невялікі тэрмін. «Тэатральная работа <...> пачынаецца з шырокім размахам. <...> Аркестр рыхтуецца да самастойных канцэртных выступаў і з артыстамі драмы праводзіць рэпетыцыі п'ес, якія ідуць з куплетамі (спевам). "Паўлінка" Купалы ў гэты час упершыню ідзе пад акампанемент аркестра».

## АПЕРЭТКА ЦІ НЕ?

Дзякуючы ўдзелу аркестра Франца Тхоржа некаторыя спектаклі «Савецкага тэатра» — напрыклад, «Паўлінка» Янкі Купалы, «Нечаканае шчасце» Францішка Аляхновіча (пад такой назвай ішла яго камедыя «На Антокалі») і яго ж першы варыянт камедыі «Птушка шчасця» (паводле фальклорных матываў) — беларускі перыядычны друк стаў называць «аперэткамі». Гэта былі п'есы з песнямі і танцамі, ды ніяк не аперэты — творы, дзе частка тэксту спяваецца, а частка вымаўляецца, але якія маюць разгалінаваную музычную драматургію, складаную інструментоўку, як правіла, аўтарскую музыку, напісаную адным кампазітарам. Спробы некаторых прадстаўнікоў творчага асяроддзя звярнуць увагу на няправільнае ўжыванне слова «аперэта» былі адзінкавымі, і пад такім жанравым вызначэннем «камедыі з музыкай, спевамі і танцамі» праходзілі ў афіцыйнай справаздачнасці і анансавалася ў афішах. Планаваў «Савецкі тэатр» прадставіць і оперу. Перспектыўнымі планамі намячаліся пастаноўкі дзіцячай оперы паводле байкі Крылова «Страказа і мураш» і «Галькі» Манюшкі — музычныя творы, розныя па колькасці ўдзельнікаў, працягласці і ступені складанасці партый, але яны так і засталіся нязздзейсненымі жаданнямі. А калі б яны і былі рэалізаваныя, не зусім зразумела — у якім выглядзе? Усе згаданыя сачыненні з разгорнутым аркестравым суправаджэннем і вакалам аб'ядноўваліся ў дакументацыі тэатра ў асобную групу «музычных твораў аперэтачна-опернага характару».

Тэрміналагічная блытаніна, звязаная з дакладным вызначэннем жанру «спектакля з музыкай», захоўвалася і ў 1920-м, калі ў перыяд польскай акупацыі Мінска фармаваўся Беларускі нацыянальны тэатр. Гэтая старонка гісторыі айчыннай культуры практычна не асвятлялася ў публікацыях, а яна важная, паколькі відовішчная ўстанова, што ўзнікла тады, стала бліжэйшым папярэднікам



5.



6.

Беларускага дзяржаўнага тэатра, які адкрыўся 14 верасня 1920 года. Да аднаўлення савецкай улады нацыянальная творчая інтэлігенцыя распрацавала стратэгічныя планы па трансфармацыі аматарскай творчасці ў прафесійную.

## ПРАТАКОЛ 1920 ГОДА

З ініцыятывы Прэзідыума Часовага Беларускага нацыянальнага Камітэта ў сакавіку 1920 года была арганізаваная Тэатральная камісія, у якую ўвайшлі прадстаўнікі мастацтва і грамадскія дзеячы, што карысталіся аўтарытэтам, — Фларыян Ждановіч, Уладзімір Тэраўскі, Францішак Аляхновіч, Чэслаў Радзевіч, Язэп Фарботка, Вацлаў Іваноўскі ды іншыя. Яны падрыхтавалі праект стварэння «беларускага тэатра драмы, камедыі і оперы» і пратаколам ад 23 красавіка 1920 года зацвердзілі адкрыццё ў Мінску пастаяннага беларускага прафесійнага тэатра.

Пастаноўка опер на яго сцэне разглядалася, хутчэй за ўсё, як перспектыўная мэта на будучыню. У новым калектыве ставілі Фларыян Ждановіч і Францішак Аляхновіч, драматычныя рэжысёры без музычнай адукацыі, у музычных пытаннях яны спадзяваліся на Уладзіміра Тэраўскага, кіраўніка хору і кампазітара.

Як часовы працаўнік у трупу быў залічаны таленавіты музыкант, самародак і балалаечнік, віртуоз Дзмітрый Захар, будучы рэфарматар цымбалаў і арганізатар аркестра народных інструментаў. Артыстычны склад фармаваўся зыходзячы з амплуа, арыентаваліся на практыку правінцыйнай антрэпрызы, але адбіралі выканаўцаў «з галасамі», акцэнтуючы нават іх пераважныя тэмбравыя фарбы: «Інжэню-комік і драматык (з голасам сапрана), Любоўнік (з голасам тэнара)». Рэжысёры толькі дэкларавалі намеры пра музычныя перспектывы трупы, аднак, вырашаючы больш надзённыя і першачарговыя пытанні яе арганізацыі, не падрыхтавалі каштарысу на ўтрыманне аркестра, не абвясцілі набор выканаўцаў з кансерваторскай адукацыяй, не зацвердзілі пералік опер, рэальных для ўвасаблення. Заахвочвалі лепшыя сілы аматарскай сцэны — удзельнікаў беларускамоўных пастановак, якія атрымалі статус прафесійных артыстаў. Афіцыйную назву «Беларускі нацыянальны

тэатр» трупа здабыла 5 мая, былі зацверджаны штаты, памеры ставак, праект друку і штампа, але ў некаторых наступных пратаколах Тэатральнай Камісіі яна называецца ўжо «Беларускім народным тэатрам». Аднастайнасці не дэманстраваў і перыядычны друк, у анонсах і кароткіх водгуках выкарыстоўваючы абедзве назвы. («Беларускі нацыянальны тэатр» — у анонсах 11 траўня, 17 чэрвеня і «Беларускі народны тэатр» — у анонсе за 11 чэрвеня). Агульнае мастацкае кіраўніцтва Прэзідыум усклаў на Фларыяна Ждановіча, зацверджанага затым бальшавікамі і галоўным рэжысёрам Беларускага дзяржаўнага тэатра. Сцэну гарадскога губернскага тэатра калектыў дзяліў з польскай трупай «Усеагульнага тэатра» Браніслава Скомпскага, выступаючы з ёй па чарзе.

У маі-чэрвені «пракатваліся» старыя пастаноўкі, якія ішлі пры розных рэжымах, — «Хам» Элізы Ажэшкі, фарс Томаса Брандона «Цётка з Бразіліі» («Цётка Чарлея»), аперэта «Нечаканае шчасце», але былі падрыхтаваныя і новыя спектаклі, якія перайшлі затым у рэпертуар БДТ. У двух з іх меліся харавыя і сольныя нумары, танцавальныя эпізоды. Папулярная на ўкраінскай сцэне «Наталка Палтаўка» Катлярэўскагаігралася пад назвай «Наталка» (прэм'ера 9 мая). У вольным перакладзе Фларыяна Ждановіча падзеі п'есы пераносіліся з украінскай вёскі ў беларускую, і для нацыянальнага варыянту — сведчыў друк — былі «старанна апрацаваны песні і падабраны добрыя галасы». «Прарочы сон», меладрама «Рыгора з Менску» (літаратурны псеўданім, пад якім упершыню згаданы прэсай аўтар твора), замацавалася ў рэпертуары пад назвай «У бяз-


8.


7.



**1. Аскар Марыкс. Эскіз дэкарацыі да балета «Вальпургіева ноч».**
**2. Артысты БДТ Барыс Платонаў, Уладзімір Уладамірскі, Юлія Хіраска,**
**Тамара Узунава, Фларыян Ждановіч, Бася Кантаровіч. 1925.**
**3, 4. Харэаграфічны нумар са спектакля «Вільгельм Тэль».**
**5. «Каваль-ваявода» Еўсцігнея Міровіча. Сцэны са спектакля.**
**6. «Машэка» Еўсцігнея Міровіча. Сцэна са спектакля.**
**7, 9. Эскізы касцюмаў Аскара Марыкса для балетных інтэрмедый.**
**8. Эскізы персанажаў для балета «Вальпургіева ноч» на музыку Гуно.**

*Фота з Беларускага архіва-музея літаратуры і мастацтва, Беларускага музея тэатральнай і музычнай культуры, Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.*



доньне» (прэм'ера 22 мая), і ў зводнай афішы пастановак купалаўскага тэатра аўтарам яе названы драматург Васіль Гарбацэвіч. Гісторыя пра дзяўчат-утрыманак, якія пакаціліся на «дно жыцця», дзе сталі ахвярамі спрытных сутэнёраў і картачных шулераў ды ўцягнуліся ў сумнеўныя авантуры, скончалася павучальнымі куплетамі. Адна з цэнтральных карцін п'есы ўяўляла «кафэ-шантан», дзе галоўная гераіня працавала танцоркай, ну а атмасфера прытона стваралася ўсімі даступнымі сродкамі выразнасці.
Недасканалыя пастаноўкі з элементамі харэаграфіі і вакалу — «Наталка» і «У бяздоньне» — даюць толькі самае агульнае ўяўленне пра тую пачатковую стадыю мастацкага развіцця, з якой трупа ўваходзіла ў плённае дзесяцігоддзе «музычнай драмы». Вопыт музычнага афармлення спектакля абмяжоўваўся выкарыстаннем апрацовак малавядомых народных песень і песень, папулярных сярод гараджан, часам з «кабацкім» ухілам.
У Першую сусветную і савецка-польскую вайну музычныя спектаклі гастралёраў мелі вялікі попыт у гледачоў, філарманічнае і канцэртнае жыццё Мінска аказалася вельмі разнастайным, яго асвятлялі музычна адукаваныя, эрудзіраваныя рэцэнзенты, але беларускі аматарскі тэатр развіваўся на ўзбочыне магістральных плыняў рэгіянальнай культуры, быў мала ў яе інтэграваны, не меў шырокіх і разгалінаваных сувязяў з прафесійнымі музыкантамі.
Недакладнае і адвольнае выкарыстанне ў беларускамоўных дакументах слоў «аперэта», «опера», што неадэкватна адлюстроўвалі эстэтычную рэальнасць, былі наступствам малой інтэграванасці нацыянальнага мастацкага анклаву ў агульнатэатральны працэс, і тэрміналагічную блытаніну можна аднесці да выдаткаў яго культурнага росту.
З арганізацыяй БДТ у калектыўную лексіку ўваходзіла новае абагульненае паняцце «музычная драма», пад якім у 1920-я мелі на ўвазе і ўніверсальна аб'ядноўвалі амаль усе музычныя пастаноўкі. Адзіны ў сталіцы савецкай рэспублікі беларускамоўны тэатр успрымаўся як месца, мастацкі цэнтр, дзе развіваліся ўсе віды драматычнага і музычнага тэатра — опера, балет, музычная камедыя, мастацтва сучаснай эстрады. «Музычная драма» была свайго роду пераходным, прамежкавым звяном, дзе арганічна перасякаліся інтарэсы розных творчых цэхаў, толькі прадракаючы магчымае ў будучыні самастойнае развіццё опернай і харэаграфічнай творчасці і аддзяленне іх ад драмы.
БДТ дэманстраваў пераемнасць з тымі мэтамі, якія дэкларавалі дзеячы беларускай сцэны ў дасавецкі перыяд, і ўсяляк пашыраў кантакты з музыкантамі: павялічваў у сваім штаце кола спецыялістаў, якія атрымалі акадэмічную музычную падрыхтоўку, ствараў уласны сімфанічны аркестр, утвараў харэаграфічны ансамбль і групу вакалістаў, замаўляў музыку прафесійным кампазітарам. Ён здолеў рэалізаваць і даўнюю мару беларускіх энтузіястаў — 14 мая 1927 года прадставіў першую оперу на беларускай мове — «Русалку» Даргамыжскага (дырыжор Макс Купер, рэжысёр Вячаслаў Селях, пераклад на беларускую мову Фларыяна Ждановіча і Язэпа Дылы). Музыка з опер «Князь Ігар» Барадзіна і «Фаўст» Гуно была выкарыстана ў аднаактовых балетах «Палавецкі стан» і «Вальпургіева ноч» (прэм'ера 3 сакавіка 1927 года, балетмайстар Мікалай Гаеў), таксама першых на прафесійнай беларускай сцэне самастойных харэаграфічных спектакляў. Іх паказы і сталі кульмінацыйным вехамі ў рэалізацыі творчай праграмы «музычнай драмы».

**Беларуская драматургія — феномен айчыннай тэатральнай прасторы. Здавалася б, з ніадкуль у 2000-х сталі з'яўляцца аўтары, чые п'есы адна за адной траплялі ў шорт-аркушы прэстыжных драматургічных конкурсаў. Праўда, у Беларусі пра творцаў-сучаснікаў прынята меркаваць як пра вечна маладых. І менавіта яны, «маладыя», вядомыя, прызнаныя і нават ганараваныя, падзяліліся разважаннямі пра драматургічныя тэндэнцыі, станаўленне і прафесію з крытыкам, кіраўніцай Цэнтра беларускай драматургіі Настай Васілевіч.**

# «Толькі **падзеі** ды героі»

*АНДРЭЙ ІВАНОЎ — драматург, сцэнарыст, арт-дырэктар маскоўскага фэсту маладой драматургіі «Любімаўка». Вядомы па п'есах «Гэта ўсё яна», «С училища», «Крыжовы паход дзяцей». Адзін са сцэнарыстаў серыяла «Лепш, чым людзі», які выкупіў Netflix. Цяпер жыве ў Маскве, але лічыць сябе беларускім драматургам.*


1.

**Ці асэнсоўваеш ты свой драматургічны шлях? Калі ён пачаўся?**

— Калі я сказаў сабе, што займаюся толькі драматургіяй і сцэнарамі. Гэта нейкі мост, які трэба спаліць. Вырашыў: калі не атрымаецца, тады кіну. На лабараторыі Цэнтра беларускай драматургіі напісаў чарнавік п'есы «Гэта ўсё яна» і зразумеў, у які бок трэба рухацца.

**Былі моманты, калі хацелася кінуць займацца тэатрам?**

— Так, прыкладна ў 2016 годзе я з'ехаў за мяжу і стаў працаваць у офісе. Дык вось, офісная праца дапамагае «працверазець»: захацелася вярнуцца да творчасці. Якраз у гэты перыяд я скончыў сцэнар для фільма «Лепш, чым людзі» і яго прадалі на Netflix. Гэта натхніла, і я вырашыў пераехаць у Маскву, там цяпер больш магчымасцей.

**Ты практычна патрапіў у Галівуд і здзейсніў мару шматлікіх аўтараў постсавецкай прасторы. Напэўна, цяпер можаш дазволіць сабе нейкі час існаваць нябедна?**

— Калі ты працуеш з прадзюсарам, на жаль, твае правы канчаюцца на дамове з гэтай кампаніяй. Netflix — гэта не чароўны замак з «Оскарамі», гэта проста стрымінгавы сэрвіс, які пры гэтым мае рэсурс для стварэння прадукцыі. Так што не. Больш за тое, у серыяла шмат аўтараў, хоць асноўнымі з'яўляемся мы з Аляксандрам Даганам.

**Якія тэндэнцыі ты назіраеш у сучаснай драматургіі?**

— Насамрэч я не эксперт па сучасных п'есах. Але тэма сям'і нікуды не сыдзе. Цяпер вельмі актуальная так званая «павестачка» — моцныя жанчыны, бітва з патрыярхатам, гендарная ідэнтычнасць. Я заўважыў і інфантылізацыю драматургіі: яна пачалася колькі гадоў таму, з'яўляецца шмат падлеткавых п'ес.

**П'ес для падлеткаў?**

— Не. Менавіта «падлеткавых» п'ес — без рэфлексіі сталага чалавека. У такіх тэкстах аўтары дагэтуль ваююць з бацькамі і светам.

**А хіба гэта не адлюстраванне сучасных праблем? З аднаго боку, скарачаецца перыяд пошуку арыенціраў, з іншага — усё жыццё выдаткуецца на іх пошук. Цяпер карані сталых праблем шмат хто шукае ў дзіцячых траўмах, сямейных дачыненнях.**

— Ведаеш, гэта такая вывучаная рэакцыя. У тым і справа, што ад драматургіі я чакаю рэфлексіі, а не рэакцыі. Калі чалавек проста выдае эмоцыі, піша пра сітуацыі з жыцця — мне здаецца, гэта не пра драматургію. Адна рэч, калі жыццёвы выпадак па-мастацку пераасэнсаваць, увасобіць у новую форму, ператварыць у літаратуру. А часцей за ўсё адбываецца яркі водгук на нейкія падзеі — і ўсё.

**Цябе бянтэжыць залішняя эмацыйнасць?**

— Эмацыйнасць — гэта добра, але яна не павінна быць выкрыкам у пустэчу. Вядома, крык таксама можа быць спосабам, але, аналізуючы п'есы конкурсаў апошніх гадоў, я разумею, што стаміўся ад крыкаў. Калі казаць у цэлым пра літаратуру, дык бэстсэлер «Маленькае жыццё» Ханы Янагіхары — бясконцы крык пра боль, бясконцае тыцканне чытача тварам у нечую рану. Так, я вынес, што гвалт — гэта дрэнна. Але штосьці яшчэ вынесці было складана. Мне хочацца больш мастацкасці і рэфлексіі.

**Можаш падаць прыклад п'есы з рэфлексіяй?**

— «Блытаніна» беларускага драматурга Аляксей Макейчыка. Гэтая п'еса ашуквае гледача, маўляў, «я такая рэфлексуючая, таму што пра псіхатэрапеўта і яго кліента». А ў выніку ўсё перакідаецца фэйкам і псіхатэрапеўт не сапраўдны. Але падман і гульня даводзяць да вельмі далікатнага самааналізу галоўнага героя. Мы заглыбляемся ў бездань успамінаў і нават знаходзім заспакаенне.

**У адным з інтэрв'ю ты казаў, што «любыя п'есы добрыя, акрамя сумных»...**

— Цяпер шмат п'ес, у якіх яркія архетыпы не развіваюцца ў жывога чалавека — часцей за ўсё маскі. Калі гэта не прыём, тады становіцца вельмі сумна. У цікавай п'есе, як і ў любым творы мастацтва, цябе здзіўляюць, ты падлучаешся да героя, даеш яму веры.

Крытэры нянуднай п'есы? Напэўна, павінна быць вядомая чалавечая праблема, жывыя героі, пэўная мова і або вельмі атмасферны, але не дынамічны сюжэт, або, наадварот, вельмі дынамічны, дзе шмат дзеяння. Напрыклад, «У чаканні Гадо» Сэмюэля Бекета — п'еса без дзеяння, але з незвычайнай атмасферай — яна ахінае.

**Для цябе ў драматургіі існуюць правілы?**

— Правілаў няма. З аднаго боку, драматургічныя эксперыменты рэдка ў мяне цэляць. Прыкладам, п'есы-плэйлісты, п'есы-фатаграфіі і г.д. З іншага боку, калі я пачынаў пісаць першую п'есу, дык не задумваўся пра правілы. Проста шмат чытаў і разумеў, як распавядаюцца гісторыі.

Па сутнасці, патрабуецца толькі падзея і героі: нешта здараецца — і праз гэта нехта штосьці робіць.

**Твае героі размаўляюць вельмі жывой мовай. Ты ладзіш палявыя работы па зборы матэрыялу?**

— Існуе пафасная фраза, што пісьменнік піша заўсёды, нават калі мые посуд. Усё жыццё і з'яўляецца палявымі работамі. А вось «ад трох да пяці я падслух-


2.



3.


4.

ваю лексіку, потым раблю нешта яшчэ» – гэта стэрэатып, і даволі штучны. Я ўпэўнены: шматлікія драматургі не падслухваюць. Калі казаць пра пагружэнне ў новую тэму – часцей так выходзіць са сцэнарамі для кіно, я імкнуся не пісаць п'есы пра тое, чаго не ведаю.

**Але часта ў сваіх тэкстах ты звяртаешся да маргінальнага асяроддзя. Напрыклад, вобраз пэтэвэшніцы Танькі («С училища») няўжо ты не спісваў з кагосьці пэўнага?**

– Не, гэта проста досвед. Мне цікавыя людзі ў цэлым. Калі я пісаў «С училища», мне было фізічна непрыемна, напэўна, менавіта таму што персанажы атрымаліся вельмі дакладнымі, вызначанымі.. Усё, што мы бачым, у нас застаецца, проста часам мы блакуем доступ да ўспамінаў. А людзі, якія займаюцца літаратурай і пісьменніцтвам, развіваюць у сабе шлях да несвядомага. Усе тэксты можна сканструяваць.

**Як доўга ты пішаш п'есы?**

– Калі ёсць тэрміны і дамовы – арыентуюся на іх. Калі гэта асабісты тэкст, дык усё дэмакратычна, па настроі. Напрыклад, апошняя мая п'еса «Мярцвятня» – я яе пачаткаў пісаць дзесяць гадоў назад. Таму што яна пра маё юнацтва – ролевыя гульні жывога дзеяння, выезды ў лес у строях розных герояў.

**Калі ты пачаў займацца ларпамі (ролевымі гульнямі жывога дзеяння)?**

– У Брэсце я іграў у тэатральнай студыі. Ёй кіраваў выдатны рэжысёр у веку Павел Бекіш, але ён таксама падбіраў і рэпертуар, і мастацкія сродкі. Тым часам у маім універсітэце збіраўся гурток, прысвечаны ролевым гульням. Гэта практычна тэатр імправізацыі, толькі без гледача. Мы стваралі касцюмы, прапісвалі сцэнары, выязджалі на маштабныя гульні ў лес. Сапраўдная субкультура. Скончылася гэтае захапленне ў 2010 годзе. Змянілася кола дачыненняў, ды і ўсё-ткі я пасталеў.

**У цябе была ідэя напісаць фэнтэзі-п'есу?**

– Драматургія не фармат для жанру фэнтэзі. Фэнтэзі – гэта галоўным чынам раманны жанр. Можа, калі-небудзь я напішу такую прозу.

**Як адрозніць няўдалы тэкст ад графаманіі?**

– Графаманію відаць адразу, проста таму што чалавек не адказвае за тое, што напісаў. Гэта можна зразумець па рэпліках, сюжэце ды нават колькасці старонак. А ў няўдалай п'есе заўсёды ёсць тое, за што ты яе любіш.

**Як на тваю думку, каму не варта займацца драматургіяй?**

– Заўсёды варта спрабаваць. Але калі табе непрыемныя людзі – у драматургію ісці не трэба. Бо заўжды відаць, калі аўтар не любіць сваіх герояў.

# «Калі ты спыніўся – ты **памёр**»

*ДЗМІТРЫЙ БАГАСЛАЎСКІ – драматург, рэжысёр, акцёр. Адборшчык драматургічных конкурсаў «Рэмарка» і «WriteBox». Аўтар вядомых п'ес «Любоў людзей», «Ціхі шэпт сыходзячых крокаў», «Blondie»; рэжысёр спектакляў «Саша, вынесі смецце», «Чалавек з Падольска» Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра, «Сярожа вельмі тупы» Цэнтра візуальных і выканаўчых мастацтваў «ART Corporation».*


5.

**Ты выбіраеш п'есы для фестываляў драматургіі «Рэмарка» і «WriteBox». Якія тэндэнцыі назіраеш?**

– Я бачу вельмі шмат тэкстаў-рэфлексій, калі аўтар апавядае пра свае праблемы, хаваючы ці абсалютна не хаваючы перажыты досвед. Гэта не заўсёды рэтраўматызацыя, гэта часам і прыдатнае выйсце з сітуацыі. Існуе такое меркаванне, што першую кнігу аўтар піша пра сябе, а ўжо потым пра іншых. Бо на конкурсы часцяком трапляюць драматургі-пачаткоўцы. У такіх «асабістых» тэкстах я не бачу глабальнай значнасці, але яны шмат у чым цікавыя і могуць знайсці свайго гледача.

**Якімі тэкстамі ты ўсцешаны? Ці трапляюцца такія, ад якіх стамляешся?**

– У любым выпадку п'еса – гэта злепак нашага сённяшняга дня. Калі з'яўляецца шмат падобных – значыць, грамадству трэба выгаварыцца, па-іншаму праблема не сыдзе. А радуюся тэкстам пра маленькага чалавека і яго нестандартны лёс. Тэксты пра маленькага чалавека і стандартны лёс не такія цікавыя. Чым больш нестандартны шлях пройдзе герой, вызначаны аўтарам, тым нам будзе цікавей. Любы факт трэба перапрацаваць у мастацтва. Тое, што маленькі чалавек усё адно памрэ – і так зразумела. У тэатры нам не такі важны вынік, важны працэс. Тое, што прымусіць некалькі гадзін бавіцца ў глядзельні.

**Ужо трэці год ты ладзіш лабараторыю для драматургаў-пачаткоўцаў «Открывачка» ў РТБД. Што адчуваеш, калі набіраеш групу?**

– Кожная «Открывачка» для мяне вельмі страшная і важная адначасова. Курыраваць лабараторыю – вялікая адказнасць. Цэнтр беларускай драматургіі не зарабляе на гэтым грошы, аднак адкрывае новыя імёны. Мне трэба не толькі перадаць досвед, але і зрабіць так, каб людзі захацелі застацца ў творчым полі, не абавязкова ў драматургіі. Першая і другая лабараторыі далі добрыя вынікі, некаторыя п'есы трапілі ў шорт-аркушы конкурсаў. Адзін з драматургаў, напрыклад, паводле сваёй п'есы зняў мультфільм. Для мяне вельмі важна, каб удзельнікі працягвалі свой шлях.


6.


7.

**Як ты ставішся да лабараторыі, да студыі? Як да паўнавартаснага курсу?**
— Мы патураем адно аднаму, але маем і патрабаванні, не скажу, што цвёрдыя, яны ляжаць у полі чалавечай этыкі. Калі ўсклалі груз — давайце працаваць па правілах, але калі я бачу, што ўсё зроблена па правілах, дык пытаюся пра творчае хуліганства. Вядома, да трэцяй лабараторыі я стаў больш адчувальны да чалавечага фактару, але калі саджуся на гаўбцы і пачынаю разбіраць хатнія заданні, то раблю гэта даволі строга і толькі з пазіцый прафесіі. Хоць я і даю ўдзельнікам лабараторыі драматургічны базіс, мая задача не толькі навучыць «завязцы-развіццю-кульмінацыі-развязцы». П'есу можна пабудаваць як хочаш. Цікавасць уяўляе ідэя і асоба, якая паўстае за ёй. Калі чытаеш тэкст, збіты майстрам слова, але не бачыш у ім аўтара — мне такая п'еса не цікавая. Таму, калі мы кажам пра вострасацыяльныя актуальныя тэмы, я заўсёды акцэнтую ўвагу ўдзельнікаў на тым, колькі іх саміх будзе ў гэтай п'есе.
**Можна сказаць, што ты таксама вучышся ў навучэнцаў?**
— Калі чытаеш калег, часам думаеш, чаму сам не прыдумаў такое — настолькі ўсё трапна. Тое самае з групай. Прыкладам, хтосьці піша п'есу, дзе герою трэба купіць ровар. Аўтар вырашае, што герой ідзе і купляе. У мяне адразу пытанне: навошта? Мы з іншымі ўдзельнікамі пачынаем прапаноўваць розныя варыянты, абапіраючыся на характарыстыку героя, знаходзім штосьці цікавае... І ў гэты момант вынікае славутае «ну як я сам да гэтага не дадумаўся».
**Табе ў студэнцтве бракавала падобнай «Открывачки»?**
— На шчасце, у мяне былі свае лабараторыі. Я паспеў папрацаваць з Вадзімам Ляванавым, з Міхаілам і Вячаславам Дурнянковымі, з Міхаілам Угаравым. У гэтым красавіку я ўдзельнічаў у лабараторыі Новасібірскага тэатра «Стары дом», якую курыраваў сцэнарыст Аляксандр Малчанаў. І таксама як студэнт выконваў заданні па дэдлайнах, распісваў героя, падзейны шэраг. У групе былі сталыя драматургі, мы ўсе часам абураліся, але заданні выконвалі.
**Навошта гэта трэба было?**
— Трэба разумець, што мы касцянеем. Мне ўжо трыццаць пяць гадоў. Прыкладам, мой пляменнік вырашыў кінуць юрыдычны каледж, з'ехаць у іншы горад, пачаць працаваць і адкрыць ІП. Але ён нават не змог зняць кватэру, таму што бабуля адмовілася здаваць яе студэнту. У той момант я яму сказаў: ты разам са светам пасунуўся наперад, а ў свеце бабулі яшчэ нічога не памянялася.
Я маю сталы страх, што свет ужо сышоў наперад, а я застаўся. Я сустракаю шмат цікавых п'ес, незразумелых мне па структуры — адразу хочацца разабрацца. А калі я сяду ў фатэль і буду казаць «трэба так і так» — гэта жах. Я вучыўся ў акадэміі, і мы пяць гадоў сядзелі ў аўдыторыі, нічога не бачылі. Потым трапляеш у тэатр, і калі запатрабаваны ў рэпертуары, таксама ўвесь час знаходзішся ў сценах аднаго будынка. Жыццё замыкаецца на «тэатр-дом», але гэта зусім не пра мастацтва. Ты нічога не заўважаеш, не развіваешся. Тэатр — акулава прафесія, калі ты спыніўся — ты памёр. Мне не хочацца праз нейкі час бурчэць, што раней было лепш. Усё пабудавана на чалавеку і энергіі, усё змяняецца.

**Ці праўда, што драматургічныя конкурсы — гэта руская рулетка?**
— Шмат у чым так. Я не думаю, што кожны член журы, перш як чытаць адну з сотні дасланых п'ес, разнявольваецца, робіць дыхальную гімнастыку і з добрым настроем адкрывае ноўтбук. Можна проста «не трапіць» у адборшчыка.
**Калі тэкст не прайшоў на конкурс, не апублікаваны, па ім не пастаўлены спектакль, што гэта значыць? Якія крытэры добрай п'есы і калі аўтар становіцца драматургам?**
— Калі хтосьці сябе называе сябе драматургам — трэба верыць, бо падстаў не верыць няма. Усё адно яго вызначыць не ўласнае меркаванне, а меркаванне грамадскасці. Я дагэтуль не магу сказаць гучна, што драматург, але магу сказаць, што ведаю драматургічную «кухню». Мая асабістая практыка кажа: калі першыя п'есы не праходзяць на конкурсы, а прага пісаць застаецца — варта гэта рабіць і адпраўляць далей. Я чатыры гады дасылаў свае тэксты, перш як пра мяне хтосьці даведаўся. А што такое добрая п'еса? Грамадская ўхвала не заўсёды варты крытэр. У цікавым тэксце я заўсёды бачу сённяшні дзень і сябе, не важна, добры герой ці дрэнны.
**Якія сучасныя праблемы больш за ўсё хвалююць цябе як драматурга?**
— Усё, што звязана з сям'ёй. Гэта і горадаўтваральная тэма, яе можна разглядаць з мноства ракурсаў.
**Што цябе больш за ўсё хвалюе ў тэатры?**
— Я бачу вельмі шмат тэатра пад прымусам, дзе часам рэжысёр забывае, што артыст — ягоны суаўтар. І драматург патрэбны не проста так і не толькі, каб напісаць тэкст. Для мяне тэатр без цэхавай салідарнасці — сумны тэатр. Ⓜ

**1. Андрэй Іваноў.**
**2. Чытка п'есы «Кропкі на часавай восі» Дзмітрыя Багаслаўскага на фестывалі маладой драматургіі «Любімаўка». 2017.**
*Архіў фестывалю маладой драматургіі «Любімаўка».*
**3. П'еса «С училища» Андрэя Іванова на галоўным конкурсе рускамоўных драматургаў «Кульмінацыя».**
**4. Чытка «Усё нармальна» па п'есе Уладзіславы Хмель, напісанай на першай лабараторыі для драматургаў-пачаткоўцаў «Открывачка». РТБД. 2019.**
*Фота Насты Васілевіч.*
**5. Дзмітрый Багаслаўскі.** *Фота Насты Васілевіч.*
**6. Чытка п'есы «С училища» Андрэя Іванова на фестывалі маладой драматургіі «Любімаўка». 2017.**
*Архіў фестывалю маладой драматургіі «Любімаўка».*
**7. Чытка п'есы «Прыбіце парог» Дар'і Кулік, напісанай на першай лабараторыі для драматургаў-пачаткоўцаў «Открывачка». РТБД. 2019.**
*Фота Насты Васілевіч.*

# Гэта не **каханне**

## «ЛІЛІЧКА» Ў МАГІЛЁЎСКІМ АБЛАСНЫМ ДРАМАТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ

**Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі**

Народная артыстка Беларусі Святлана Акружная сыграла на тэатральнай сцэне Марлен Дзітрых, народная артыстка Украіны Ларыса Кадырава — Сару Бернар, заслужаная артыстка Расіі Нона Грышаева — Людмілу Гурчанка, літоўская артыстка Бірутэ Мар — нацыянальную дзіву Уне Бабіцкайтэ-Бай, беларускія актрысы Зоя Гарына і Алена Дудзіч — Эдзіт Піяф, дарэчы, амаль кожны музычна-драматычны тэатр Украіны мае свой спектакль пра «парыжскага верабейку». Наталля Калакустава ў Магілёве азартна і натуральна іграе Лілю Брык — не толькі ўпершыню ў гісторыі беларускага, але і тэатра СНД. У красавіку 2020 года зраўнялася дзевяноста гадоў трагічнай смерці Уладзіміра Маякоўскага. Да «юбілею суіцыду» рэжысёрка Каміля Хусаінава (яна ж аўтарка інсцэніроўкі, музычнага афармлення і мастачка) прадставіла на малой сцэне тэатра спектакль «Лілічка» на падставе вершаў Маякоўскага і мемуараў Брык «Старонныя апавяданні». Кожны з артыстаў мае шмат аблічаў, і персанажы пазначаны ўмоўна: «Л.Ю.Б.» (Ліля Юр'еўна Брык — ініцыялы былі выгравіраваныя на пярсцёнку, які Маякоўскі падарыў Лілі, а калі прачытаць іх па крузе, атрымаецца бясконцае «люблю), «А1» (Маякоўскі — Андрэй Корзан) і «А2» (Восіп Брык — Вадзім Арціменя). Вонкавае падабенства артыстаў са сваімі персанажамі не абвяшчаецца мастацкай мэтай, але адразу ўлоўліваецца залай і толькі мацней заахвочвае далучыцца да асабістага міфа, створанага Ліляй.
Паводле жанру і вырашэння спектакль можна далучыць да літаратурнага тэатру. Варта адзначыць, што абраны жанр абмяжоўвае разнастайнасць пастановачных прыёмаў. Дзеянне цэнтравана вакол Лілі па прынцыпе манадрамы. Рэжысёрка выкарыстоўвае эцюдны метад працы. З аднаго боку, відовішча дзейсна маналітнае і дынамічнае па рытме, з другога — ягоную мулкую форму выклікаў хтанічны дыктат гіперфемміннай эратычнай энергіі Лілі, яе сінтаксіс выкладання думак, інтанацыі і нават тэмбр голасу.
Са сцэны гучыць архіўны аўдыязапіс маналогу Брык у сталым веку з успамінамі аб Маякоўскім (а Наталля Калакустава па-майстэрску ўвасабляе яе манеру гаварыць), выкарыстоўваецца кінахроніка, у тым ліку кадры пахавання Маякоўскага, дзе абодва Брыкі надзвычай стрыманыя (мантаж Ларысы Аляксеенка). Гэта абумоўлена манахромнай каларыстыкай спектакля, якая імкнецца да кінематаграфічнай эстэтыкі. Вузкія палоскі зманлівага святла з-за дзвярэй, асталяваных у чорным квадраце сцэны, што ўяўляецца альбо турэмнай камерай, альбо пакоем допыту ў НКУС, сімвалізуюць неапраўданыя і няспраўджаныя надзеі. І застаецца пашкадаваць: рэжысёрцы бракуе творчага паразумення з мастаком-пастаноўшчыкам, бо комплексны візуальны вобраз спектакля так і застаецца ў эскізе — пазначаным, накіданым, але не здзейсненым. Істотнай і цікавай робіцца адарванасць герояў ад сацыяльна-палітычнай рэальнасці, іх жыццё, адасобленае ад савецкага грамадства, — у адной са сцэн Ліля кажа Маякоўскаму: «Мы прызвычаіліся да рэвалюцыі...»
Фінальная знакавая песня «Гэта не каханне» — нечаканае, але ўдалае транспанаванне ў сцэнічнае існаванне вобразу Віктара Цоя як трыбуна моладзі іншай эпохі ды іншага гістарычнага злому. У адной са сцэн Андрэй Корзан надзімае чырвоны паветраны шар, гуляе з ім, падносіць да твару, як клоўнскі нос, — асноўным і актыўным заняткам Маякоўскага былі эстрадныя выступленні, для пралетарскай моладзі ён з'яўляўся такім самым кумірам, як рок-зоркі для пакалення перабудовы. Стылістычна на камернай тэатральнай сцэне сплятаюцца бурлеск, эстраднае шоу, стэндап, бумбокс, рэп (паэтычны памер і аўтарскую манеру выканання Маякоўскага сапраўды можна прадставіць такім чынам), іронія як адна з асноўных формаў сучаснага маскульту.
Сцэнічная Ліля Брык не становіцца ні больш блізкай, ні больш чалавечнай. Бо не жывая жанчына, а, мовім так, наэлектрызаваная атмасфера і фатум Рэвалюцыі. Праўда, адкрытым застаецца пытанне, наколькі апраўданая іканаграфія Лілі Брык для культуры Магілёва і ўсёй нашай краіны, ці маецца патрэба альбо запыт на стварэнне яе вобразу і залучэнне яго ў кантэкст айчыннага тэатра? Тым не менш сцэнічная прапанова магілёўцаў абсалютна нетрывіяльная, і, магчыма, мастацкі складнік пастаноўкі скасуе гэтае пытанне. Ⓜ



Л.Ю.Б. (Наталля Калакустава), А1 (Андрэй Корзан) і А2 (Вадзім Арціменя).

# А хто там ідзе?

## БЕЛАРУСКАЕ КІНО Ў КАНТЭКСЦЕ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МІФА

**Антон Сідарэнка**

**Свой, бадай, самы вядомы верш Янка Купала напісаў у 1907 годзе. І з таго часу мноства літаратараў, мастакоў, кінематаграфістаў вырашаюць: а што для нас, беларусаў, значыць «людзьмі звацца»? У айчынным кіно, як ні ў якім іншым мастацтве, з шэрагу прычын працэс нацыянальнай самаідэнтыфікацыі зацягнуўся амаль на стагоддзе. І нават дзяржаўны суверэнітэт, здабыты амаль трыццаць год таму, ледзь-ледзь абудзіў нацыянальную тэму ў беларускім кіно.**
**Адразу агаворымся. Тое тычыцца кіно ігравога. Беларускія дакументалісты збольшага амаль заўсёды ішлі ў рэчышчы нацыянальнага. Аўтары студыі дакументальных фільмаў «Летапіс» у сілу спецыфікі свайго віду мастацтва яшчэ ў савецкія часы былі шчыльна звязаны з айчыннай публіцыстыкай і сілкаваліся мясцовымі аўтарамі і крыніцамі. Дадзены артыкул прысвечаны айчынным ігравым, ці, як звычайна кажуць, мастацкім стужкам. Менавіта ў іх з пераменным поспехам шукаюць нацыянальную беларускую ідэю і шараговыя гледачы, і шматлікія эксперты. Шукаюць — і часам не ведаюць, дзе шукаць.**

### МЫ ПРЫДУМАЕМ ВАМ ІДЭЮ

З самага пачатку свайго існавання кіно як феномен развівалася ў сусветным кантэксце. Усім добра вядомыя праявы глабалізацыі, кшталту дамінавання Галівуду ў камерцыйным кінапракаце, або перавага англамоўнай прадукцыі, наўпрост звязаныя з развіццём кінематографа як індустрыі. Але глабалізацыя так і не здолела адмяніць падзел сусветнага кінапракату на шматлікія нацыянальныя рынкі. Беларускае кіно амаль сем дзесяцігоддзяў не толькі развівалася, але і з самага пачатку ўзнікла ў межах рускамоўнага кінапракату СССР. Кінастудыя «Беларусьфільм», якая цяпер з гордасцю нясе статус Нацыянальнай, да пачатку дзевяностых дэ-факта займала нішу правінцыйнай з адпаведным стаўленнем да сябе з боку аўтараў і гледачоў. Сітуацый, калі на студыі ў справу ішлі сцэнарыі, што не здолелі прайсці мастацкія рады «Масфільма» або «Ленфільма», былі не рэдкімі. Працавалі тут і творцы, якія не звязвалі сябе беларускім кантэкстам, фактычна жывучы на два дамы, у адной з дзвюх расійскіх сталіц, напрыклад. Часам рэжысёры, сцэнарысты, акцёры з «варагаў» (неафіцыйная назва кінематаграфістаў, што прыязджалі ў Мінск для працы над канкрэтным праектам) траплялі ў яблычак і іх стужкі станавіліся лідарамі ўсесаюзнага пракату. Але пры гэтым часцей за ўсё кантэкст «нацыянальнай рэспублікі», у якой працавала наша студыя, заставаўся ў стужках на другім месцы.
Зразумела, савецкая дзяржава не спрыяла з`яўленню нацыянальнага міфа ў сваіх рэспубліках. А менавіта на нацыянальных міфах і героях і будуюцца кінематаграфіі асобных краін. Беларускае кіно да канца васьмідзясятых — пачатку дзевяностых можна параўнаць у гэтым сэнсе з кінасферай захопленага японцамі кітайскага вострава Тайвань (1895—1945), дзе мясцовая

1. «Купала». Рэжысёр Уладзімір Янкоўскі. 2020.
2. Валерый Рыбараў.
3. Рэжысёр Віктар Тураў і аператар Дзмітрый Зайцаў на здымках «Палескай хронікі». 1981.
4. «Лясная быль». Рэжысёр Юрый Тарыч. 1926.
5. «Круглянскі мост». Рэжысёр Аляксандр Мароз. 1989.
6. Ніна Русланава (Сцепаніда) і Генадзь Гарбук (Пятрок). «Знак бяды». Рэжысёр Міхаіл Пташук. 1986.
7. «Да заўтра». Рэжысёр Юрый Тарыч. 1929.
8. «Чужая бацькаўшчына». Рэжысёр Валерый Рыбараў. 1982.
9. «На Чорных лядах». Рэжысёр Валерый Панамароў. 1995.
10. «Лясная быль». Рэжысёр Юрый Тарыч. 1926.
11. «Усходні калідор». Рэжысёр Валянцін Вінаградаў. 1966.

1.

кінаіндустрыя была якраз у 1920-я адмыслова створана пад шчыльным кантролем каланізатараў, найперш з прапагандысцкімі мэтамі. Тое, што большая частка стужак здымалася пры гэтым на кітайскай мове, справы істотна не мяняе.

## САМЫ ГАЛОЎНЫ МІФ

У якасці галоўнага нацыянальнага міфа для беларускага кіно дасюль прапануецца схема «партызанкі» — гераічнага змагання з іншаземнымі захопнікамі. Але тэма Вялікай Айчыннай была тут не першая. Да пачатку 1940-х у беларускім кіно змагаліся з акупантамі-белапалякамі. Зрэшты, самая першая ігравая стужка трэсту «Белдзяржкіно», знятая яшчэ на базе маскоўскай кінастудыі, распавядала менавіта аб барацьбе з польскімі акупантамі ў 1920-м. Створаную рэжысёрам Юрыем Тарычам па аповесці Міхася Чарота «Лясную быль» (1926) якраз можна лічыць пачынальніцай бясконцага шэрагу аповедаў пра «рэспубліку-партызанку». Яе галоўны герой, пастух-свінапас Грышка, гераічна змагаецца з інтэрвентамі менавіта ў партызанскім атрадзе. Яшчэ адзін фільм Юрыя Тарыча — «Адзінаццатае ліпеня» — замацоўваў у масавай свядомасці савецкага гледача міф аб пачатку Савецкай Беларусі з моманту вызвалення ад польскіх інтэрвентаў. У даваеннай дзяржаўнай гістарыяграфіі 11 ліпеня 1920 года адыгрывала такую ж ролю, як у сучаснай Беларусі дата 3 ліпеня 1944, якую дзяржаўныя ідэолагі неафіцыйна лічаць сімвалічным днём нараджэння рэспублікі.

У кантэксце творчасці Юрыя Тарыча абавязкова трэба згадаць і адну з яго лепшых карцін — «Да заўтра» (1929). Падзеі ў ёй разгортваюцца ў Заходняй Беларусі, у дзіцячым доме, дзе выхаванцы-беларусы змагаюцца за свае правы з кіраўнікамі-палякамі. Гэта адна з лепшых і апошняя стужка нямога перыяду ў фільмаграфіі Юрыя Тарыча. Праз усю карціну выразна праходзіць лінія менавіта нацыянальнай барацьбы за вызваленне беларускага народа ад чужаземнага прыгнёту, яскрава дэманструецца міф аб цяжкім стане нацыянальнага руху «пад прыгнётам панскім». Жыцці ў «панскай Польшчы» тут супрацьпастаўляецца жыццё ў «вольнай» савецкай Беларусі. Менавіта туды ў выніку і збягаюць, нелегальна пераходзячы мяжу, галоўныя героі «Да заўтра».

Нарэшце, яшчэ адзін устойлівы міф трэба назваць у сувязі з асобай самога Юрыя Тарыча. І гэта міф аб яго паходжанні. Як стала вядома адносна нядаўна з даследавання дырэктара музея гісторыі беларускага кіно Ігара Аўдзеева, Юрый Тарыч (сапраўднае прозвішча Аляксееў) нарадзіўся не ў Полацку, а ў польскім горадзе Плоцк. Рэжысёр свядома змяніў месца свайго нараджэння, зыходзячы з палітычнай кан`юнктуры дваццатых гадоў. Трэба адзначыць, таленавіты творца шчыра і з энтузіязмам працаваў над стужкамі «Белдзяржкіно», але падчас Другой сусветнай вайны амаль па той жа схеме кіруючыя органы прызначылі яго пачынальнікам і першым кінарэжысёрам Манголіі, дзе Тарыч зняў некалькі стужак, якія паспрыялі стварэнню нацыянальнага міфа яшчэ адной савецкай рэспублікі.

Яшчэ адну стужку пачатковага перыяду савецкай беларускай кінематаграфіі можна лічыць узорнай, што да стварэння нацыянальнага міфа. Фільм выбітнага маскоўскага акцёра, рэжысёра і педагога Уладзіміра Гардзіна «Кастусь Каліноўскі» (1928) упершыню ў айчынным кіно прадэманстраваў на экране славутага героя паўстання 1863—1864 гг. Карціна была вельмі важнай для тагачаснай прапаганды тым, што замацоўвала міф пра постаць Каліноўскага як галоўнага кіраўніка паўстання. Апошняму ў фільме, зразумела, надаваўся сацыяльны, а не нацыянальны кірунак.

Паказальна, што вайна «з белапалякамі» як адзін з галоўных міфаў савецкай Беларусі ў кіно пасля 1945 года з`яўляецца толькі некалькі разоў. Першы — у знакамітай карціне «Чырвонае лісце» (1958) Уладзіміра Корш-Сабліна, дзе замацоўваецца міф пра кіраўніка падпольнага камуністычнага руху на Заходняй Беларусі Сяргея Прытыцкага (яшчэ жывога на момант выхаду карціны). Другі раз — у стужцы Валянціна Вінаградава «Лісты да жывых» (1964), прататыпам галоўнай гераіні стала Вера Харужая. І апошні на дадзены момант раз — тэма партызанскай барацьбы з «белапалякамі» як беларускага савецкага міфа ўздымалася ў фільме Сяргея Шульгі «Талаш» (2009), экранізацыі вядомага твора Якуба Коласа «Дрыгва».

## ПАД ЗНАКАМ «ПАРТЫЗАНФІЛЬМА»

Ваенная траўма ідэальна лягла на галоўны вобраз Беларусі пасля 1944 года — вобраз «рэспублікі-партызанкі». Менавіта ў апошнім знайшло сапраўдную крыніцу натхнення айчыннае кіно. Аўтары «Беларусьфільма» фактычна пераўтварылі партызанскую тэму ў магістральную і адначасова нацыянальную. Бо, збольшага з лёгкай рукі менавіта нашых кінематаграфістаў, «партызанка» стала неад'емнай часткай індэнтыфікацыі беларусаў у іншых частках Савецкага Саюза і нават за мяжой. Партызанская і, шырэй, тэма Вялікай Айчыннай у кіно вельмі шчыльна прылягае да адпаведнай тэмы ў нашай літаратуры. Нездарма адны з лепшых нацыянальных вобразаў у стужках «Беларусьфільма» з'яўляліся ў фільмах-экранізацыях: Пятрок Генадзя Гарбука са «Знака бяды» Міхаіла Пташука паводле Васіля Быкава (1986), беларускі падлетак Лецечка, адзіная роля непрафесійнага акцёра Міхаіла Гілевіча ў тэлефільме Валерыя Рыбарава «Сведка» па аповесці Віктара Казько «Суд у слабадзе», яшчэ адзін падлетак — Сцяпан у экранізацыі быкаўскага «Круглянскага моста» (яго таксама выконваў акцёр-непрафесіянал Аляксандр Кукарэка) Аляксандра Мароза (1989).

Цікава, што ў сучаснай Беларусі гэты магістральны кірунак раптам змяніў характар. Пасля таго як Міхаіл Пташук экранізаваў раман Уладзіміра Багамолава «У жніўні сорак чацвёртага...», ваенная тэма ў стужках «Беларусьфільма», відавочна ў разліку на новы запыт постсавецкага гледача з Расіі, страціла нацыянальны чыннік. Беларускія карціны на ваенную тэматыку двух апошніх дзесяцігоддзяў, за мінімальным выняткам, гэта ўжо пераважна жанравае кіно, той самы «партызанфільм», ад якога аўтараў перасцерагала кінакрытыка яшчэ ў савецкія часы.

## ПРАЦЯГВАЮЧЫ ВАЕННУЮ ТЭМУ

З ўсяго шэрагу савецкага ваенна-партызанскага кіно сваім мастацкім і інтэлектуальным узроўнем вельмі выбіваюцца дзве стужкі Валянціна Вінаградава: вышэйзгаданая «Лісты да жывых» і «Усходні калідор». Знятыя ў сярэдзіне шасцідзясятых аўтарам, які вырас і вучыўся не ў Беларусі, яны ўтрымліваюць нешта большае за фармальныя адзнакі нацыянальнай або геаграфічнай прыналежнасці. Хоць сам Вінаградаў да таго, як патрапіць на «Беларусьфільм», жыў і вучыўся ў Расіі, ён адчуў і трапна перадаў тутэйшую атмасферу. Яго героі размаўляюць на чыстай рускай мове, але па нейкіх умоўных пазнаках адчуваюцца як свае. Трэба адзначыць, погляд Валянціна Вінаградава на ваенную Беларусь нельга назваць нацыянальным, але гэта погляд аўтара, які адчуў глыбіню нацыянальнай трагедыі нашага народа.

Стужкі Валянціна Вінагарадава — сапраўдны феномен кіно Савецкай Беларусі. І феномен не толькі мастацкі. Тэмы, якія рэжысёр разам са сваім суаўтарам, вядомым беларускім літаратарам Алесем Кучарам, закрануў у карцінах, уздымаліся фактычна ўпершыню. Калі казаць пра нацыянальнае ў фільмах Вінаградава, то менавіта ён ва «Усходнім калідоры» першы ў савецкім кіно загаварыў на тэму Халакосту і трагедыі яўрэйскага народа падчас вайны ў Беларусі. Адна з самых моцных сцэн стужкі — масавае забойства пад манолог-малітву на ідыш. Будзе слушным сказаць, што гэтая мова была адным са складнікаў нацыянальнага ландшафту Беларусі на працягу стагоддзяў.

Беларуская нацыянальная тэма ўзнікае ва «Усходнім калідоры» таксама ў незвычайным для беларускага савецкага кіно рэчышчы. У адным з эпізодаў фільма мы бачым персанажа, які размаўляе па-руску з ярка азначаным беларускім акцэнтам. Гэта здраднік — рэдактар беларускамоўнай газеты, супрацоўнічае з акупантамі. Пры гэтым ён відавочны інтэлігент — пад нацыянальным вуглом беларускае савецкае кіно калабарантаў амаль ніколі не паказвала.

Адмена табу адбылася толькі пасля палітычных зрухаў у краіне. Стужка Віталя Дудзіна «Птушкі без гнёздаў» убачыла свет у 1996 годзе ўжо пасля змены дзяржаўнага вектара ў Беларусі. Цэлы шэраг асоб найноўшай беларускай гісторыі зноў рызыкаваў аказацца выкрасленым. Аднак «Беларусьфільм» выпусціў — без гучнай, праўда, прэм`еры — экранізацыю мемуараў паэтэсы Ларысы Геніюш, імя якой у савецкія часы было пад забаронай. Карціну

Дудзіна складана назваць нацыянальнай у класічным сэнсе гэтага слова — яна нават знята была па-руску. Аднак яна ці не ўпершыню ў беларускім кіно падымала важны момант беларускай гісторыі і дэманстравала нацыянальна арыентаваную інтэлігенцыю, якая стала ахвярай адразу двух таталітарных рэжымаў — савецкага і нацысцкага.
Ахвярамі з`яўляюцца і героі ўжо легендарнай стужкі Валерыя Панамарова «На Чорных лядах» (1995). Экранізацыя аднайменнага твора Васіля Быкава адкрывала адну з раней табуяваных старонак беларускай гісторыі — Слуцкага паўстання 1920-га. За два гады да экранізацыі Быкава рэжысёр перанёс на экран іншы сімвалічны твор Янкі Купалы «Тутэйшыя». Сваю новую і, на жаль, апошнюю ў жыцці карціну вядомы паспяховымі камедыямі («Траянскі конь», «Мудрамер») рэжысёр вырашыў у выключна трагедыйных колерах.



2.

У фільме «На Чорных лядах» адбіўся песімістычны настрой дзевяностых, атмасфера разгубленасці нацыянальнай інтэлігенцыі перад пазнакамі культурнай, сацыяльнай ды эканамічнай катастрофы. Экзістэнцыйны рэалізм быкаўскай прозы падкрэсліваўся ў стужцы мінімалізмам вобразных сродкаў.
Малабюджэтная аўтарская драма «Акупацыя. Містэрыі» (2001—2004) Андрэя Кудзіненкі па сцэнарыі Аляксандра Качана стала заўважным постмадэрнісцкім выказваннем не столькі аб Другой сусветнай, падчас якой адбываюцца падзеі фільма, але і аб сутнасці галоўнага канфлікту ў беларускім кіно, з самага пачатку штучна пазбаўленага прыкмет нацыянальнага. Галоўны герой акцёра Анатоля Кота, беларускі партызан Якуб Лойка, недвухсэнсоўна заяўляе пра новы сэнс жыцця беларускай нацыі напачатку XXI стагоддзя: не Захад і не Усход, падкрэсленая аўтаномія і адчуванне сваёй зямлі як галоўнай крыніцы натхнення для нацыі.

**МЫ НАШ, МЫ НОВЫ**

Паварот да нацыянальнай тэматыкі ў ігравых стужках «Беларусьфільма» апошніх гадоў адзначыўся адразу дзвюма знакавымі работамі.
Жанравы складнік і добры камерцыйны патэнцыял павінны былі зрабіць паспяховай экранізацыю першай часткі з пенталогіі пісьменніцы Людмілы Рублеўскай аб прыгодах шляхціца Пранціша Вырвіча і лекара Бутрамея Лёдніка. Рэжысёр Аляксандр Анісімаў і аўтар экранізацыі Валянцін Залужны паспрабавалі перанесці максімальную колькасць нюансаў пакручастага сюжэта рамана Рублеўскай, але згубілі фірмовы іранічны тон першакрыніцы. Пісьменніца ідзе па вызначаным некалі Уладзімірам Караткевічам шляху постмадэрнісцкага асэнсавання гістарычнага мінулага краіны. У аснове ўсёй эпапеі Людмілы Рублеўскай ляжыць стараліт0ўская міфалогія, досыць запатрабаваная ў сучаснай Беларусі. Асэнсаванне спадчыны Вялікага Княства і Рэчы Паспалітай у цэлым як часткі беларускай нацыянальнай гісторыі — трэнд апошняга дзесяцігоддзя, і экранізацыя кнігі Людмілы Рублеўскай яму вельмі пасуе.

Галоўнай падзеяй у беларускім кіно сёлета павінна стаць стужка Уладзіміра Янкоўскага «Купала». Яна знятая па адмысловым дзяржзаказе і мусіць замацаваць постаць Янкі Купалы ў свядомасці беларусаў як галоўнай фігуры Беларускага Адраджэння пачатку XX стагоддзя.
Беларускае кіно відавочна спазнілася з выхадам на тэму знакавых постацей нацыянальнага руху адносна кінематаграфій краін былога СССР. У апошніх працэс стварэння і замацавання нацыянальных міфаў адбываўся ў 1990-я — 2000-я. «Купала» — відавочная спроба нашага кіно ісці побач з нацыятваральнымі працэсамі ў нашым грамадстве. У прынцыпе, гэтая спроба часткова ўдалася яшчэ да афіцыйнай прэм`еры. Бо нават рэкламны тызер і пірацкія матэрыялы, што ўцяклі ў сецiва, выклікалі вялікі, збольшага станоўчы розгалас.
«Купала» Янкоўскага зроблены па рэцэптах біяграфічнага кіно, якія выкарыстоўваліся яшчэ знакамітымі братамі Корда, стваральнікамі кінематаграфічнага пантэону Брытаніі ў 1930-я. Трапна сыграная рускамоўным акцёрам з Латвіі Мікалаем Шостакам роля народнага паэта замацоўвае за постаццю Янкі Купалы першае месца сярод нацыянальных беларускіх герояў. У пэўным сэнсе мастацкія якасці стужкі адыходзяць на другі план перад амаль рытуальным характарам кожнай дэталі біяграфіі Купалы або гістарычнай постаці ў фільме. «Купала» — беларускае кіно для беларусаў. Яго падкрэслены нацыянальны характар робіць фільм кандыдатам на зацікаўлены прагляд і дыскусію.


3.

**ПРА ЭТАЛОНЫ**

У гэтым артыкуле я адмыслова не даю спасылкі на экранізацыі кніг бадай што самага нацыянальна арыентаванага айчыннага пісьменніка Уладзіміра Караткевіча. «Дзікае паляванне караля Стаха» Валерыя Рубінчыка, «Чорны замак Альшанскі» Міхаіла Пташука, «Маці Урагана» Юрыя Марухіна, анімацыйны фільм «Ладдзя роспачы» Алега Белавусава дадатковай рэкламы не патрабуюць.
Эталонам беларускай нацыянальнай тэмы ў нашым кіно па змоўчанні з`яўляецца шматсерыйная стужка Віктара Турава паводле эпапеі Івана Мележа «Палеская хроніка» (1981—1982). Фільм, як і кніга, стаў адлюстраваннем важнага гістарычнага перыяду ў жыцці беларусаў. Але паралельна карціне Турава выйшла іншая стужка, якую можна вылучаць як асобны феномен.
Фільм Валерыя Рыбарава «Чужая бацькаўшчына» (1982) зняты па творах Вячаслава Адамчыка «Чужая бацькаўшчына» і «Год нулявы». Падзеі ў ім разгортваюцца ў Заходняй Беларусі у 1938 годзе. Высокамастацкая па выкананні стужка дасюль непараўнальная па сваёй нацыянальнай атмасферы, што не зводзіцца да этнаграфічных прыкмет. Нацыянальнае ў фільме Валерыя Рыбарава — у шчымліва-трывожным адчуванні рэчаіснасці, такім блізкім кожнаму беларусу.
Адчуванні пакутлівых пошукаў свайго «я», якое ў рэшце рэшт было знойдзена. М



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.

# Нацыянальная гісторыя графічнага дызайну

**Ала Пігальская**

Гісторыя галандскага графічнага дызайну пачынаецца са слоў: усё, што маюць грамадзяне Нідэрландаў, здабытае імі карпатлівай і дбайнай працай, нават зямля адваяваная ў мора будаўніцтвам дамбаў, таму дызайн для іх — таксама адзін з інструментаў барацьбы за існаванне.

У Беларусі гісторыя графічнага дызайну пакуль не напісаная. Адсутнасць узгодненага бачання мінулага — адна з прычына ў адсутнасці наратыву гісторыі графічнага дызайну, які б выяўляў пераемнасць і разрывы ў развіцці візуальнай мовы ў публічнай камунікацыі (кнігі, газеты, пазней — афішы і медыяпрадукцыя). Не прагаворанная сувязь паміж палітычнай і сацыяльнай гісторыяй і візуальнай рэпрэзентацыяй гэтых працэсаў. Апошнія некалькі стагоддзяў беларусам даводзілася змагацца за магчымасць «вырашаць свой лёс», і гэтая барацьба прывяла да адначасовага суіснавання некалькіх культур у стане адмаўлення адна адной: культуры каланізатараў (афіцыйнай культуры, санкцыянаванай істэблішментам), культуры партызанскай і той, што ствараецца эмігрантамі ў выгнанні. Усе гэтыя культуры выцясняюцца, цэнзуруюцца ці ігнаруюць адна адну, і таму мы цяпер лепш знаёмыя з першай, якая распавядаецца з пазіцыі метраполіі, фрагментарна — з другой і зусім мала (з-за недаступнасці) — з трэцяй. Перыяды войнаў, паўстанняў і рэвалюцый стваралі ўмовы, калі ўсе тры культуры сустракаліся, супрацьстаялі і ўзаемадзейнічалі. У спакойныя перыяды яны існуюць у аўтаномным рэжыме. Чым больш вузкая прастора афіцыйнай культуры, якая сілкуецца мэтавым фінансаваннем, распаўсюджаннем (нярэдка — прымусовым) і цэнзурай, тым больш разнастайныя формы праяўлення неафіцыйнай, ці партызанскай, культуры. Але нават на матэрыяле афіцыйнай культуры не напісана гісторыі графічнага дызайну. Праблема палягае ў тым, што афіцыйная культура бывае настолькі спакладанай і выпусташанай, што робіцца нецікавай для дакументавання. Сацрэалізм у плакаце і мастацтве таму выдатны прыклад: паводле трапнага выразу Барыса Гройса, вяртаць сацрэалізм у музей тое самае, што вяртаць банкі супу «Кэмпбел» з твораў Эндзі Уорхала ў супермаркет, то-бок патрэбныя спецыфічная інтэрпрэтацыя і канцэптуальная рамка для яго экспанавання і гістарыізацыі. У Нацыянальнай галерэі мастацтваў Літвы ў пастаяннай экспазіцыі афіцыйнае мастацтва знаходзіцца на стацыянарных сценах, але перад імі стаяць сцены перасоўныя, на якіх размешчаныя творы неафіцыйнага мастацтва. Такім чынам глядач бачыць два слаі / пласты ў экспазіцыі: адзін статычны, другі рухомы, абодва планы ў розных камбінацыях ствараюць для гледача нечаканыя спалучэнні вобразаў, і ўзнікаюць умовы для з'яўлення цікавых інтэрпрэтацый.

Неафіцыйная культура, якая рэалізуецца ў спантанных формах, з сітуацыйнымі рэсурсамі для тыражавання і каналамі распаўсюджання, захоўваецца ў асабістых архівах (з-за малых тыражоў) і памяці нешматлікіх удзельнікаў, таму праз некаторы час застаецца крытычна мала дакументаў і сведчанняў. Эміграцкія праекты вельмі часта аказваюцца недаступныя ўнутры краіны. Пра пасляваенныя выданні ў Еўропе і ЗША на беларускай мове мы ведаем вельмі мала (не кажучы пра доступ да іх арыгіналаў).

Падчас Другой сусветнай вайны жыхары маглі бачыць друкаваную прадукцыю акупацыйнага рэжыму, таксама як і газеты ды лістоўкі, якія выдавалі партызаны, — спачатку самвыдатаўскага і насценгазетнага фармату, а потым надрукаваныя ў тыпаграфіях з глыбокага тылу. Таксама былі газеты і лістоўкі Арміі Краёвай. Гэта розныя па дызайне, візуальнай рыторыцы і мове выданні, але іх аб'ядноўвае агульны адрасат — насельніцтва Беларусі.

Нават у савецкі пасляваенны час пры татальнай цэнзуры ў Беларусі побач з савецкай агітацыйнай прадукцыяй атэістычнага кшталту існаваў самвыдат як сярод інтэлігенцыі (забароненая літаратура, праваахоўныя тэксты), так і сярод вернікаў (напрыклад, у сярэдзіне 1950-х баптысты выдавалі біблію для дзяцей). Для гэтага ім давялося ўзнавіць гутэнбергаўскія тэхналогіі, яны выразалі літары з дрэва ці бульбы, звязвалі словы і радкі старымі панчохамі і друкавалі малатыражныя кніжыцы з біблейскімі гісторыямі.

У позні савецкі перыяд беларускія дызайнеры разам са стварэннем агітацыйных постараў актыўна ўдзельнічалі ў міжнародных конкурсах плакатаў. Але ў калекцыі Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі ёсць агітацыйныя плакаты, якія распаўсюджваліся па адрасах абавязковай рассылкі, а плакаты, створаныя для міжнародных конкурсаў, у лепшых выпадках захаваліся толькі ў асабістых калекцыях ці калекцыі БСД.

У 1990-я быў нядоўгі перыяд, калі ўсе пласты культуры злучыліся і сталі бачныя для шырокай публікі. Распаўсюджанне лічбавых тэхналогій прывяло да дэмакратызацыі прафесійнай сферы, знізіла кошт тыражавання і яшчэ больш пашырыла дыяпазон выданняў і візуальных рашэнняў.

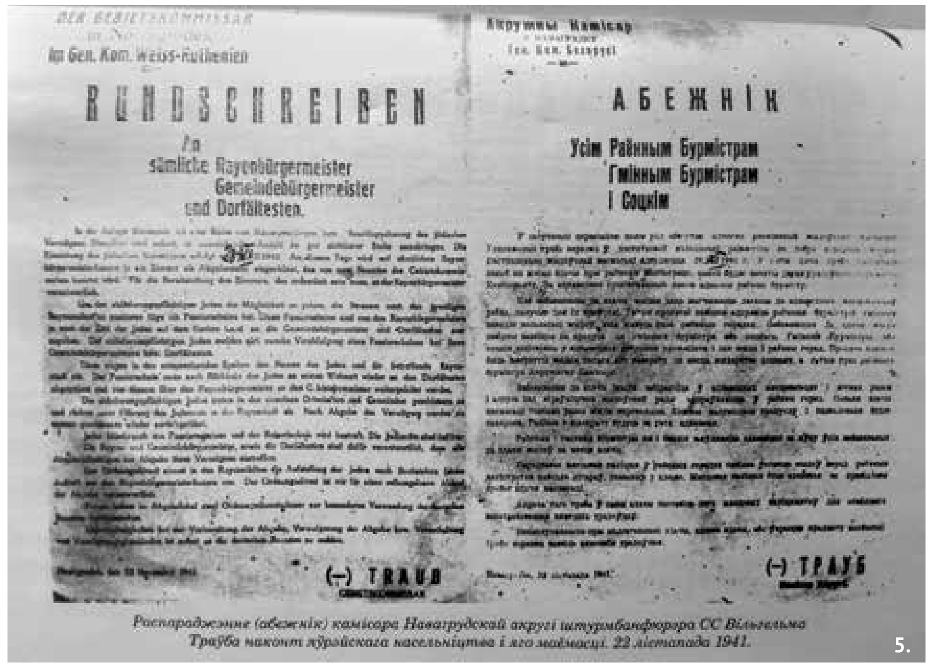
Выдаваліся кнігі самага рознага кшталту: гістарычныя даследаванні і літаратура, якія доўгі час знаходзіліся пад цэнзурай. Назіраўся імклівы рост газет і часопісаў на беларускай і рускай мовах самай рознай тэматыкі, а таксама бульварнай літаратуры, кішэнных выданняў танных кніжак. Афішы для розных клубаў і канцэртаў выкананыя на камп'ютары дызайнерамі, якія смела эксперыментавалі з візуальнымі формамі. У гэтыя гады адраджаецца выданне газеты «Наша ніва», спыненае ў 1915-м. Менавіта ў 1990-я Алена Кітаева і Андрэй Шэлюта ствараюць плакаты для тэатра оперы і балета, якія сёння з'яўляюцца прадметам калекцыянавання. Гэта быў вельмі кароткі перыяд надзвычай яркіх тэатральных плакатаў. Спецыфічныя ўмовы існавання беларускіх тэатраў сёння (адсутнасць канкурэнцыі і пільны кантроль) стрымліваюць развіццё візуальнай камунікацыі паміж гледачом і тэатрам. Тым больш важным бачыцца ўнёсак Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы, які адным з нямногіх працягваў прадстаўляць пастаноўкі гледачу праз афішы. Плакаты Юрыя Тарэева, Уладзіміра Цэслера ды іншых дызайнераў дазволілі захаваць гэтую традыцыю.

З распаўсюджаннем інтэрнэту сітуацыя не надта змянілася, таму што архіваванне праектаў усё больш аказваецца справай не інстытуцый, а даследчыкаў — у адпаведнасці з іх даследчымі прыярытэтамі. Аб'ём інфармацыі значна павялічыўся, але захоўваецца і дакументуецца ў сеціве толькі тое, што выглядае каштоўным і цікавым у вачах спажыўца. Часцей за ўсё такім аказваецца не афіцыйная прадукцыя, а якраз тыя праекты, якія ствараюцца на злобу дня, вірусна распаўсюджваюцца і знаходзяць водгук у людзей.

Сёння мы назіраем, як дзве існыя доўгі час у аўтаномным рэжыме культуры сустрэліся ў прасторы горада і нараджаюць цікавыя візуальныя рашэнні.

Архіваванне і дакументаванне дызайн-праектаў, успамінаў і сведчанняў пра ўмовы іх вытворчасці і распаўсюджання — адзін з першых этапаў стварэння нацыянальнай гісторыі, звязаны з пытаннем, што менавіта падлягае захаванню. Наступны этап заключаецца ў інтэрпрэтацыі крыніц, даступных у архівах. На гэтым этапе даследчыкі з рознымі кампетэнцыямі і з розных краін павінны атрымаць доступ у архівы. Яны змогуць выпрацаваць розныя рамкі інтэрпрэтацый захаванай спадчыны і атрымаць зваротную сувязь ад аўдыторыі дызайнераў-прафесіяналаў розных пакаленняў, мастацтвазнаўцаў, калекцыянераў і зацікаўленай публікі. Менавіта ў канфлікце інтэрпрэтацый фармуецца нацыянальная гісторыя дызайну, у якой нацыянальнае атрымлівае тое значэнне, з якім згодныя асацыяваць сябе грамадзяне Рэспублікі Беларусь і дзякуючы якому феномен беларускага дызайну стане заўважным за мяжой. Бо тое лепшае, што нам дае гісторыя, — гэта ўзбуджальны энтузіязм, як справядліва адзначаў Іаган Гётэ. Ⓜ


Голас партызана
1943 год.


DER GEBIETSKOMMISSAR
in Gen. Kom. Weiss-Ruthenien

RUNDSCHREIBEN
An
sämtliche Rayonbürgermeister
Gemeindebürgermeister
und Dorfältesten.

(—) TRAUB

Акруговы Камісар
Ген. Кам. Беларусі

АБЕЖНІК
Усім Райнным Бурмістрам
Гмінным Бурмістрам
І Соцкім

(—) ТРАЎБ

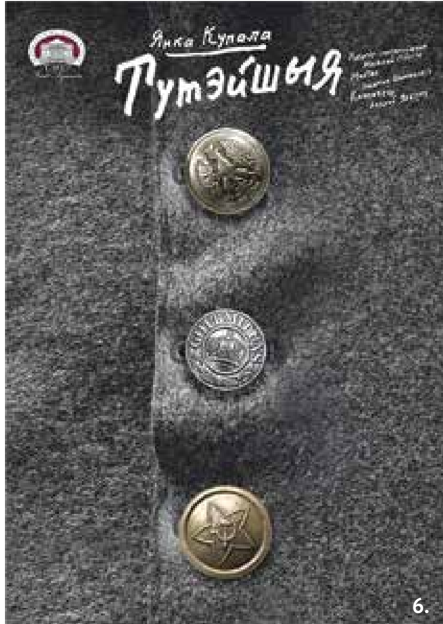
Распараджэнне (абежнік) камісара Навагрудскай акругі штурмбанфюрэра СС Вільгельма Траўба наконт яўрэйскага насельніцтва і яго маёмасці. 22 лістапада 1941.

1.

5.




2.




6.




8.



3.




4.

**1, 5. Газета беларускіх партызан і абвесткі на нямецкай і беларускай мовах на акупаванай тэрыторыі. 1943.**
**2. Радыё «Вызваленне» як прадстаўнік эміграцкай культуры.**
**3. Разварот дзіцячай кнігі, якую баптысты выдавалі падпольна.**
**4. Вокладка часопіса «Полымя».**
**6. Уладзімір Цэслер. Плакат да спектакля «Тутэйшыя».**
**7. Пастаянная экспазіцыя сацрэалізму ў Нацыянальнай галерэі мастацтваў у Вільнюсе.**
**8. Юрый Тарэеў, Уладзімір Цярэнцьеў. Плакат да спектакля «Пінская шляхта».**



7.

# СТЫПЕНДЫЯЛЬНАЯ ПРАГРАМА

## Міністра культуры і нацыянальнай спадчыны Рэспублікі Польшча

# GAUDE POLONIA

**Нацыянальны цэнтр культуры ў Варшаве аб'яўляе набор на XX конкурс (на 2021 год) стыпендыяльнай праграмы Міністра культуры і нацыянальнай спадчыны Рэспублікі Польшча "Gaude Polonia".**

**Праграма "Gaude Polonia" прызначана для маладых творцаў і перакладчыкаў з краін Цэнтральнай і Усходняй Еўропы, у першую чаргу з Беларусі і Украіны.**

**Стыпендыяльнае знаходжанне ў Польшчы пачнецца 1 лютага і будзе доўжыцца да 31 ліпеня 2021 года. Набор удзельнікаў ажыццяўляецца на конкурснай аснове. Кандыдаты павінны валодаць польскай мовай на базавым узроўні.**

**Заяўкі прымаюцца да 15 кастрычніка 2020 года.**

**Неабходныя дакументы:**

- заяўка на атрыманне стыпендыі;
- мінімум 2 рэкамендацыі ад вядомых у абранай кандыдатам галіне дзейнасці творцаў;
- партфоліа ў папяровым выглядзе, на флэшцы ці на CD/DVD.

**Заяву на ўдзел можна падаць праз Польскі Інстытут у Мінску (Мінск, вул. Валадарскага, 6) або непасрэдна ў Нацыянальны цэнтр культуры ў Варшаве (01-231 Варшава, вул. Плоцка, 13).**

Падрабязная інфармацыя аб Праграме, умовах удзелу і бланкі анкет на старонцы: https://www.nck.pl/dotacje-i-stypendia/stypendia/programy/gaude-polonia/dokumenty.

Дадатковую інфармацыю можна атрымаць у Нацыянальным цэнтры культуры ў Варшаве (тэл. +4822 3509530, e-mail: bberdychowska@nck.pl).



Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

